

Vieiros trobadorescos

Mercedes Brea



XUNTA
DE GALICIA

Vieiros trobadorescos

Vieiros trobadorescos

Mercedes Brea

Déborah González,
Pilar Lorenzo Gradín (eds.)



XUNTA
DE GALICIA

XUNTA DE GALICIA

Secretaría Xeral de Política Lingüística
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

Secretario xeral de Política Lingüística
Valentín García Gómez

Coordinador científico do CIRP
Manuel González González

Directora técnica de Literatura
Pilar Lorenzo Gradín

Santiago de Compostela, 2022. 1ª edición

© **Da edición** Centro Ramón Piñeiro
para a Investigación en Humanidades

Rúa de San Roque, 2. 15704 Santiago de Compostela
Tfno. +34 881 996 152 Fax. +34 881 996 140
Enderezo electrónico crpih@cirp.gal
<http://www.cirp.gal>

© **Da ilustración** Iniciais do *Códice dos músicos*
(RBME. Patrimonio Nacional)

Editoras Déborah González – Pilar Lorenzo Gradín

Autora Mercedes Brea

Título *Vieiros trobadorescos*

ISBN 978-84-453-5432-2

Depósito legal C 1887-2022

Deseño e maquetación Fail Better | Diseño editorial

Contido

<i>Presentación</i>	IX
<i>Limiar</i>	XI
<i>Mercedes Brea. Bibliografía</i>	XXIII
1 La estrofa v del «descort» plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras	1
2 Los versos gallego-portugueses del sirventés trilingüe de Bonifacio Calvo	17
3 <i>Dona e senhor</i> nas cantigas de amor	25
4 Anotaciones sobre la función de los <i>miscradores</i> en las cantigas de amor gallego-portuguesas	49
5 El <i>escondit</i> como variante de las cantigas de amor y de amigo	61
6 Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las <i>Cantigas de Santa María</i>	79
7 A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa	93
8 La <i>fin'amor</i> et les troubadours galiciens-portugais	109
9 <i>Andamos fazendo dança, / cantando nossas bailadas!</i> (157,35)	131
10 «E verra i, mia madre, o meu amigo» (Martin Codax, 91,5)	149
11 Cantar et cantiga idem est	157
12 <i>Levantou-s'a velida</i> , un exemplo de sincretismo harmónico	173
13 Elementos popularizantes en las cantigas de amigo	185
14 Tradiciones que confluyen en las <i>Cantigas de Santa Maria</i>	201
15 Cantigas /v/ milagros en los cancioneros marianos del siglo XIII	219
16 <i>L'amiga</i> et la <i>senhor</i> dans les <i>cantigas de amigo</i>	229
17 El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa	249
18 De los <i>lemosini</i> a los <i>siculi</i> , Dante y Petrarca	269
19 Angelo Colocci e la lirica romanza medievale	289
20 <i>Vós que soedes en corte morar</i> , un caso singular	299
21 O vocabulario como fío de cohesión na tradición trobadoresca	315
22 La parodia (meta)literaria en la lírica gallego-portuguesa: el debate entre Abril Perez y Bernal de Bonaval (B1072, V663)	325

23	Lírica trovadoresca y relaciones familiares	345
24	Esquemas rimáticos y cantigas de refrán	355
25	La expresión de las emociones en la lírica gallego-portuguesa (primera aproximación)	365
26	Otra vuelta a Raimbaut de Vaqueiras y la lírica gallego-portuguesa	385
27	Martin Codax como representante dun modelo específico de cantigas de amigo	395
28	¿Viajó al Occidente peninsular algún cancionero occitano?	409
	<i>Bibliografía</i>	421

Presentación

O Centro de investigacións lingüísticas e literarias «Ramón Piñeiro» —que posteriormente cambiou o seu nome polo de «Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades»— creouse no ano 1993 coa clara intención de realizar investigación punteira de longo alcance que cubrise as necesidades da lingua galega na sociedade actual e que puxese en valor toda a nosa produción literaria. A excelencia foi un faro que guiou sempre o traballo levado a cabo neste Centro, e, para lograla, tratouse de botar man dos mellores estudosos das universidades galegas.

Un dos ámbitos de investigación que se decidiu acometer desde os primeiros anos da posta en funcionamento do Centro Ramón Piñeiro foi o da poesía galega medieval, un tesouro de noso que esperta a admiración en todo o mundo e que cumpría estudar en todas as súas facetas.

Á hora de buscar o especialista que se puxese ao cargo de tal empresa, non houbo ningunha dúbida de que a persoa que reunía a competencia científica e a capacidade para dirixila era a catedrática da USC Mercedes Brea. Coñecedora profunda da nosa produción poética medieval —e unha das grandes expertas da lírica románica desenvolvida na Península Ibérica, na Galorromania e na Itallorromania durante a Idade media—, Mercedes Brea era xa daquela unha persoa na que campaban o prestixio e a excelencia.

Moi axiña se demostrou que aquela elección fora un acerto total. Ao pouco tempo, o Centro puido presumir da publicación en 1996 dos dous volumes *Lírica profana galego-portuguesa*, nos que se recompilan case 1.700 cantigas das que se ofrecen as edicións críticas consideradas as máis rigorosas naquel momento, así como información precisa sobre os xéneros, os esquemas métricos ou as modalidades compositivas dos textos. Aquela foi unha obra de gran repercusión internacional, demandada por especialistas de todo o mundo, e que aínda hoxe é unha referencia inescusable para os estudosos.

O proxecto de ‘Lírica medieval’ foi medrando ano tras ano ata a actualidade, en que, botando man das posibilidades que ofrecen os novos recursos tecnolóxicos, podemos poñer ao dispor de todos os usuarios, e de maneira moi especial aos

especialistas de todo o mundo, a terceira versión da base de datos deste proxecto (*MedDB* v.3).

Pero Mercedes Brea non se contentou co estudo da lírica profana, porque consideraba que era necesario ofrecer unha visión global de toda a produción literaria medieval galega, e, partindo do núcleo da lírica, fixo agromar no Centro Ramón Piñeiro novos proxectos, como *Cantigas de Santa María* (dirixido por Elvira Fidalgo), *Prosa Literaria Galega Medieval* (posto en marcha por Pilar Lorenzo e coordinado actualmente por Esther Corral) ou *BiRMED: Bibliografía de Referencia do Arquivo Galicia Medieval* (dirixido desde 2021 por Déborah González).

Estalle certamente agradecido o Centro Ramón Piñeiro a Mercedes Brea non só por ser a columna vertebral que sostivo os estudos medievais e por sabelos deixar en boas mans, senón tamén pola súa dedicación e a súa lucidez á fronte da Sección de Literatura nos últimos anos antes da súa xubilación. Precisamente, foron a dedicación e a lucidez as cualidades que caracterizaron sempre a súa actividade e das que deu sobradas mostras cando lle tocou exercer na USC de Decana da Facultade de Filoloxía, de Vicerreitora de Profesorado, de Directora do Servizo de Publicacións ou de Directora da Escola de Doutoramento internacional en Artes e Humanidades, Ciencias sociais e Xurídicas, ou cando tamén lle tocou botar unha man na ANECA ou na ACSUG.

Hai, ademais, outro mérito que cómpre salientar entre os moitos que adornan a persoa de Mercedes Brea, o seu afán por crear escola, por deixar discípulos e discípulas que continúen o seu labor, e polos que sempre se preocupou tanto na consecución dunha sólida formación científica coma no logro dunha saída profesional digna.

Son incontables os investigadores e profesores dos distintos niveis de ensino que recoñecen o maxisterio, a axuda e o consello de Mercedes Brea, quen puxo en práctica a aspiración de todo mestre de ter discípulos que o superen. E, por iso, polo que fixo e porque creou escola, deixa unha semente e unha pegada que permanecerá ao longo do tempo.

ROMÁN RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
Conselleiro de Cultura, Educación,
Formación Profesional e Universidades

Cada un de nós nace nunha parte da terra ao azar, nun anaco do mapa que deixa a súa pegada para sempre na nosa memoria. Nesa carambola da vida, a Mercedes Brea tocoulle en sorte vir ao mundo nas terras de Tabeirós, aquelas mesmas que pisaron no século XIII os irmáns Pero Vello e Pai Soarez, dous dos *cantigueiros* que aledaran cos seus textos e melodías os membros da corte do poderoso don Rodrigo Gómez de Trastámara. Mal podía saber a familia daquela pequecha que, co paso dos anos, os trobadores galego-portugueses serían un dos eixos principais da súa traxectoria científica! A meniña foi a maior de catro irmáns e, como adoita acontecer cos fillos que ocupan esa posición familiar, tivo sempre un alto sentido da responsabilidade e un acentuado espírito protector, características ambas que acabaría por ser inherentes á súa personalidade.

Mercedes estreouse cos libros na escola pública de nenas da Estrada, onde a mestra Conchita Villar lle ensinou os primeiros pasos na lectura e na escritura. Aquela nena, que xa desde as súas primeiras etapas escolares destacaba polas súas excelentes cualificacións —salvo en Educación Física, pero xa se sabe que, se hai algo fóra de discusión, é que a perfección non é deste mundo—, tivo que deixar atrás o seu niño familiar e desprazarse a Santiago para cursar o Bacharelato superior, pois o seu lugar natal non contaba cun Instituto que lle permitise proseguir coa súa formación. O traslado a Compostela supuxo un importante custo económico para unha familia humilde como a de Mercedes. Seu pai, condutor dunha liña de autobuses, facía o pesado traxecto de ida e volta desde A Estrada a Vigo nunha época en que os vehículos percorrían vías estreitas, de dobre sentido e cheas de curvas (polo que aqueles non eran tempos para eses viaxeiros actuais torturados polo estrés e polas présas). A recompensa daquel home ás súas longas xornadas laborais estaba na súa casa, sobre todo cando vía a expresión de alegría que desprendían as caras dos seus fillos ao mostrarlles as galletas, os queixos holandeses ou os zapatos que lles mercara na cidade olívica. A nai de Mercedes exercía —como a maior parte das mulleres daquel período— de ‘ama de casa’ e, polo tanto, dedicaba por enteiro a súa vida ao coidado incesante dos seus. A pesar das estreiteces económicas, o matrimonio estradense non dubidou en poñer todas as súas forzas para que a súa filla continuase cos seus estudos e poder ter, así, a oportunidade de saborear

un futuro mellor có deles, un futuro que lle permitise deseñar o seu propio proxecto de vida. Acadar aquela meta era un pouco máis doado grazas ás cualificacións da nena: a brillantez do seu expediente académico aseguráballe —ao igual que a tantos outros rapaces procedentes de familias con rendas baixas— poder gozar de bolsas que facían posible que as contas da casa ‘cadrasen’ mellor e que, en consecuencia, non se truncase a traxectoria daquela moza vivaz e intelixente.

Estudar en Santiago implicou que Mercedes fose parar interna a un colexio, xa que, malia que a súa vila só distaba uns trinta quilómetros da capital galega, os horarios das liñas de autocar eran limitados, e, ademais, aqueles trinta quilómetros eran o suficientemente endiañados como para non poder compatibilizar a volta diaria á casa co estudo. Os primeiros anos naquel internado foron para aquela adolescente unha agre experiencia que ela decidiu agochar nun recuncho da súa memoria e sepultar no silencio. Vivir vinte e catro horas ao día coas mesmas compañeiras nun ambiente en que, como correspondía á época, imperaban a rixidez e a vixilancia extrema permitiulle coñecer de primeira man —e a fondo— as emocións e contradicións do ser humano. Mais aquela situación mudou (e moito), cando deixou atrás as tardes e noites no colexio para ir durmir á casa que tiñan a súa avoa paterna e as súas tías en Santa María dos Ánxeles (Brión). O afecto que desprendían aquelas facianas que a recibían á noiteña, o calor das súas palabras, os aromas e sabores daquel lugar facían que aquela casa fose para ela un reduto de certezas e complicidades. A partir daquel momento, o colexio pasou a ser o lugar ao que só ía para aprender contidos e coñecementos dos que debía dar conta nos oportunos exames, pero isto para Mercedes era o menor dos problemas. E, a este propósito, cómpre subliñar que naquela época non sería por falta de exames, pois Mercedes, como toda a xente da súa xeración, tivo que superar diversas probas ordinarias e extraordinarias, xa que, entre os dez e os dezasete anos (e por obra e grazas do ministro Joaquín Ruiz Jiménez), había que afrontar catro inquietantes «reválidas». Como viña sendo habitual nela, rematou con resultados excelentes o PREU e a chamada «proba de madurez», é dicir, aquela que daba a chave definitiva para acceder á educación superior.

No histórico curso 1967-1968 (aquel no que estudantado galego ‘maieou’ en marzo con esperanzas de liberdade), Mercedes accedeu por méritos propios a unha universidade que seguía sendo moi elitista. Polas súas capacidades, podía elixir entre carreiras de diversas áreas de coñecemento, mais, naquela encrucillada de camiños que se lle presentou aos dezasete anos, seguiu a súa intuición e matriculouse no que realmente lle gustaba: Filosofía e Letras. A Facultade estaba por aqueles anos no edificio que hoxe ocupa Xeografía e Historia, que, ademais, acollía nas súas dependencias a Reitoría, a Facultade de Dereito, a Biblioteca Xeral e a Biblioteca América.

Tras cursar os dous primeiros anos de estudos comúns, Mercedes compatibilizou a Licenciatura en Filoloxía Clásica e Filoloxía Románica, ata que, en terceiro

de carreira, tivo que abandonar os estudos de Latín e Grego por unha intempes-
tiva meninxite. Sortear aquela adversidade non foi fácil, pero, unha vez superada,
volveu ás aulas coa enerxía de sempre, e, co apoio dos seus compañeiros e amigos
(que lle entregaron os apuntamentos das clases perfectamente organizados), supe-
rou o curso co seu habitual éxito. As intensas horas de estudo (que compaxinaba
coa impartición de clases particulares para aliviar a economía familiar), o seu tesón
e o constante interese por aprender levárona a concluír con brillantez os estudos
de Filoloxía Románica. O seu espléndido percorrido académico foi recoñecido co
Premio extraordinario de licenciatura e co máis alto galardón que pode lograr un
egresado: o Premio Nacional Fin de Carreira, que foi recoller a Madrid acompaña-
da de seu pai e seu avó Francisco. Cando os restantes galardoados coñeceron a uni-
versitaria galega, advertiron de inmediato a súa resolución e validez, polo que todos
coincidiron en que ela era a persoa ideal para pronunciar as palabras de agradece-
mento que o acto esixía. Mercedes recorda moitos detalles daquel evento en que
se deron cita personalidades dun presente de chumbo e outras que terían un papel
decisivo na transición democrática. Así pois, aquela viaxe académica a Madrid foi
tamén unha fortuíta cita coa historia.

Unha vez rematada a licenciatura, a vida profesional da estradense comeza a to-
mar un ritmo vertixinoso. No ano 1973, iníciase un plan de reordenación univer-
sitaria (o chamado Plan Suárez), que determina que Filosofía e Letras —que em-
pezaba a incrementar considerablemente o número de estudantes— se divida en
tres Facultades: Filoloxía, Filosofía e Ciencias da Educación, e Xeografía e Historia.
A entrada en vigor do novo plan motivou que os estudos filolóxicos se mudaran a
un edificio rehabilitado: o antigo Colexio de Exercitantes da Praza de Mazarelos.
A creación desta Facultade trouxo consigo a contratación de profesorado para cu-
brir a docencia nas distintas especialidades (e materias) que se acababan de po-
ñer en marcha. Naqueles anos, ocupaba a Cátedra de Filoloxía Románica o Prof.
Constantino García, que posuía un olfacto especial para captar aqueles estudan-
tes que non só tiñan espírito de traballo, senón tamén a paixón e o compromiso
necesarios para encarar con solvencia os desafíos dunha universidade cambiante
e na que había moito que facer. Como a aquel Catedrático non lle molestaba ro-
dearse dos mellores, non dubidou en falar con Mercedes para que se integrase no
seu departamento. Deste formaban parte, entre outros, Ramón Lorenzo, Antón
Santamarina, Xosé Luis Couceiro, Guillermo Rojo, José Luis Rodríguez, Jesús Pena
e un profesor de Lingua española co que poucos anos despois (en concreto, en se-
tembro de 1976) a moza casaría, José M^a Folgar, ese incondicional das estradas se-
cundarias e, sen dúbida, un dos mellores guías turísticos co que unha persoa pode
contar, sempre que teña en conta que con el se sabe a que hora comeza a viaxe pero
non cando remata.

No verán de 1971, o propio Constantino dirixiu os ‘Cursos de Lingua e Cultura
españolas para estudantes estranxeiros’, daquela financiados polos concellos de Vigo

e A Coruña, e nomeou a Mercedes secretaria deles, porque era ben coñecedor da súa eficiencia. Entre 1971 e 1975, dítaron conferencias naqueles cursos profesores e escritores de sona, pero, de entre todos eles, o que deixou unha fonda e cálida pegada na memoria de Mercedes foi Álvaro Cunqueiro. Este afiadador de palabras e historias, que, polo que se conta, tiña o seu ‘ego’ o suficientemente dominado como para non precisar de gabanzas fútiles nin para ser o ‘pirixel’ de todas as salsas, saudaba con afecto todos os veráns a aquela secretaria, que aínda lembra cunha certa nostalxia as charlas entrañables que mantiña con aquel home de ben.

No contexto universitario dos anos 70, e atendendo ás necesidades que impoñía levantar unha nova Facultade, Mercedes comezou o seu labor docente, e, sen ‘anestesia’ previa, preparou durante varios cursos académicos materias de contidos moi diversos (Lingüística, Textos románicos, Italiano, Lingua e Literatura Provençal, Lingüística románica...). O lugar que lle asignaron para lidar con libros, artigos, papeis e máquina de escribir foi un despacho situado ao fondo dun corredor do cuarto andar do edificio de Mazarelos, despacho que, por dar a un pequeno patio interior, esixía traballar con luz artificial todo o día, polo que o sitio non se prestaba a moitas distraccións. A persoa que compartía con Mercedes aquel espazo pouco acolledor era a súa compañeira de carreira Isabel González, coa que foi construíndo unha relación de irmandade que se viu reforzada pola bagaxe do tempo e polas vivencias compartidas ao longo da vida.

Aqueles primeiros anos na Facultade foron tremendamente afanosos para Mercedes e, polo tanto, esixíronlle que investise no traballo moitas horas de dedicación. Adoitaba chegar a Mazarelos arredor das nove e media da mañá e saía do edificio despois das oito da noite. Ao botar tantas horas fóra da casa, só puido lograr a coñecida «conciliación da vida familiar e laboral» grazas ao apoio incondicional da súa nai e da súa irmá Chelo, que se encargaron dos aspectos relacionados coa ‘intendencia’ doméstica e, sobre todo, de coidar de María e Esteban, os fillos do matrimonio Folgar – Brea.

Corría a primavera do ano 1978 cando Mercedes gañou a pulso en Madrid a oposición á Profesora Adxunta de Filoloxía Románica perante un tribunal constituído por sete homes e presidido polo ilustre profesor Alonso Zamora Vicente. Non é este o lugar para entrar en particulares, pero, naqueles tempos, os concursos eran temibles (cando non terribles). Os candidatos «sufrían» un periplo de probas que deixaba ben ás claras quen dominaba a materia (e quen a dominaba menos). É certo que aqueles fatigosos exames non impedían o nepotismo nin que os membros das comisións aproveitasen as oposicións para saldar contas cos adversarios nas «carnes» dos seus discípulos, pero, polo menos, servían para promocionar candidatos aceptables e para que, raramente, o nivel de cainismo chegase ao extremo de frear a carreira de persoas tan valiosas como Mercedes. Nas súas presentacións (nas que tivo que expor catro comentarios de distintas linguas romances nun exame que durou oito horas) demostrou tanto a súa capacidade pedagóxica como a

súa solvencia científica; en palabras do seu querido Cunqueiro, pódese dicir que presentou os seus coñecementos «claro, seguido e ben», polo que ningún daqueles xuíces dubidou das competencias da aspirante galega. Aqueles (tensos) días en Madrid, ademais do que supuxeron para Mercedes a nivel académico, saldáronse cunha valiosa recompensa persoal, pois as oposicións ocasionaron que tecese unha sólida amizade cunha moza de Oviedo, Ana Cano, coa que compartiría desde entón confidencias profesionais e persoais, así como comidas e viaxes familiares.

A mestra compostelá continuou con coraxe a súa carreira e, en 1984, superou o concurso de Profesora Agregada, categoría que a LRU asimilaría á de Catedrático de Universidade. Neste caso, a praza vacante estaba na Universidade de Granada, cidade á que foi tomar posesión do seu posto, pero na que nunca exerceu, pois enseguida lle foi concedida unha comisión de servizos na súa *alma mater*.

Paralelamente á súa traxectoria docente e investigadora, Mercedes Brea desenvolveu unha longa e intensa actividade de xestión na universidade e para a universidade, destacando, sobre todo, o seu labor nos seguintes cargos: Directora do Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Vicerreitora de Profesorado, Presidenta do Comité de Humanidades para a acreditación de profesorado contratado na ACSUG, Decana da Facultade de Filoloxía e Presidenta da Comisión de Avaliación da Rama de Artes e Humanidades na ANECA (programa Verifica). O elenco escollido dá conta de que se moveu sempre coma peixe na auga no medio da lexislación e dos «papeis», pero hai que destacar que, ademais de facelo con ecuanimidade e discreción, procurou non perderse nunca nos meandros da burocracia para que a xestión fose o máis efectiva posible e, sobre todo, solucionase os problemas das persoas.

Ao longo do seu camiño universitario deu batalla en diversas fronteas, mais, sen dúbida, partiu a alma na defensa da Filoloxía Románica. Comezou a ver con preocupación que a implantación dos novos plans de estudo da LRU e (peor aínda) os que lle sucederon acurrunchaban cada vez máis a súa disciplina. Os debates e diferenzas que por esta causa tivo con colegas da Facultade —e mesmo de fóra— acadaron, ás veces, unha intensidade que foi máis alá do desexable e levárona a que dedicase unha morea de enerxías a defender a súa posición desde unha perspectiva profesional na que primaba a formación do alumnado. Aquelas discusións fixeron que lle caesen moitas vendas dos ollos e que contemplase con perplexidade e desencanto como as oportunidades de cambio nas estruturas curriculares eran aproveitadas con fins espurios. A pesar das contrariedades daquel escenario, Mercedes nunca se rendeu e expresou sempre as súas discrepancias fronte a aquela forma de deseñar os estudos filolóxicos con argumentos académicos para intentar estar por riba dos prexuízos que empanan calquera debate. Así pois, nunca renunciou aos seus principios e conviccións, porque ela é das que sempre mira cara a adiante, das que non deixa que as cambadelas da vida (neste caso da vida universitaria) rachen coa súa forma de proceder e cos seus proxectos. Simplemente, can-

do ‘pintan bastos’, analiza con racionalidade a situación e deixa que o tempo siga o seu curso para continuar cun dos diversos traballos que (sendo hiperactiva) sempre ten entre mans.

A nivel docente, Mercedes pode presumir de ser unha magnífica profesora. Todos os que puidemos ‘saborear’ as súas clases tivemos a ocasión de aprender a traballar de maneira autónoma e, baixo a súa guía, a pensar con tino e rigor antes de realizar as exposicións que nos encomendaba (daquela xa existían as ‘clases interactivas’!). Malia que a subida á tarima diante daquela muller sería e de mente clara e organizada impoñía bastante, o seu tacto e empatía facían que pronto recuperaríamos a tranquilidade e trabásemos con ela diálogos abertos e intelixentes cos que conseguía sacar o mellor de cada un de nós. Precisamente, eses diálogos frutíferos, que continuaban moitas veces fóra da aula, dan conta dun dos trazos característicos da súa personalidade: a súa xenerosidade intelectual que non é máis que espello da súa xenerosidade persoal. Aqueles que temos a sorte de coñecerla sabemos que é altruísta cos seus coñecementos, pero, se cabe, o é máis co seu tempo. Desde que, en 1990, a Facultade de Filoloxía se mudou ao edificio actual da Avenida Castelao, Mercedes ocupou un despacho individual, o número 202, un lugar ategado de libros, fotos, carpetas e todo tipo de papeis dos que só ela (e non sempre...) coñecía a orde. Pero o que agora vén ao caso é que por aquel despacho pasaban discípulos, compañeiros e amigos tanto para resolver dúbidas filolóxicas como para pedir consello, compartir boas primicias ou, de darse o caso, contarlle problemas e pesares. E isto sucedía porque todos os que visitaban aquel «confesionario» sabían que Mercedes era (e é) capaz de deixar a un lado as súas tarefas para escoitar os demais, para axudalos nas dificultades ou para aliviar a súa dor en situacións difíciles.

Con motivo da súa xubilación, e para renderlle homenaxe a unha Mestra que é exemplo de profesionalidade e rigor, preparamos este libro que recolle traballos de investigación que foron seleccionados non só pola súa relevancia nos estudos de literatura medieval galego-portuguesa, senón tamén por resultaren especialmente paradigmáticos dos proxectos e liñas de investigación que Mercedes Brea emprendeu e se preocupou de impulsar e promover no seo do seu grupo de investigación, o *GI-1350 Románicas: Filoloxía e Literatura Medieval*, no que conseguiu crear e consolidar unha auténtica *escola*. O seu convencemento polo traballo en grupo levárona tamén a coordinar a frutífera *Rede de Estudos Medievais Interdisciplinares*, integrada por estudosos dos ámbitos da Filoloxía, Historia e Arte medievais das tres universidades galegas. Ambas as iniciativas son mostras excelentes —pero non as únicas— da forma en que Mercedes entende a actividade investigadora, pois a súa máxima consiste en que a acción conxunta de distintos especialistas sempre abre novas portas e permite multiplicar os bos resultados fronte ao traballo individual.

No eido da investigación, Mercedes ten percorrido distintos «vieiros», ben que hai dous que teñen sido da súa especial predilección: a lingüística románica e a literatura medieval, que, a miúdo, se entrelazan nunha confluencia enriquecedora. Os seus estudos van da morfosintaxe e formación de palabras á formación das linguas románicas e a súa situación na Idade Media, pasando polo plurilingüismo na Romania; no ámbito literario, centrou as súas pescudas nas tradicións occitana e galego-portuguesa, que examinou desde diversos prismas, como dan conta os traballos dedicados á súa benquerida *Flamenca*, á narrativa breve ou ás *Cantigas de Santa María*. A variedade dos seus intereses encontra tamén reflexo na ampla sucesión de proxectos que ten liderado tanto na USC como no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, proxectos nos que ten prestado especial atención aos primeiros textos románicos, ás anotacións lingüísticas de Angelo Colocci nos *cancioneiros*, ao vocabulario trobadoresco, á edición de textos da lírica galego-portuguesa ou á elaboración de pioneiras bases de datos.

Entre as súas primeiras publicacións sobresaen os estudos de morfosintaxe e formación de palabras, que aparecen plenamente enraizadas á súa gran paixón pola lingüística románica e con afinidade á liña de traballo que emprendeu coa súa tese de doutoramento, realizada baixo a dirección do Prof. Manuel C. Díaz y Díaz e defendida en 1975 (*El prefijo IN. Un estudio sobre los antónimos en latín*). Pero xa nesa etapa inicial Mercedes daba mostras da súa versatilidade e da súa capacidade para se internar en sendeiros aínda inexplorados. Unha evidencia disto é que a súa primeira publicación, aparecida na revista *Grial* en 1970 (cando aínda non era máis que unha estudante de licenciatura), está dedicada á primeira novela escrita en galego, *Maxina ou a filla espuria* do estradense Marcial Valladares, e que ten o mérito engadido de se contemplar entre os estudos pioneiros sobre a obra.

Así mesmo, no seu período inicial como investigadora atópanse estudos de aspectos lingüísticos en textos literarios (cf., entre outros, «La parasíntesis en las Cantigas d'escarnho e de maldizer» ou «Acerca de la posición de *en* (<INDE) con respecto al verbo en las poesías de Guillem de Berguedá», aparecidos nos anos 1977 e 1978 na revista *Verba*, que, produto incuestionable dun bo quefacer no eido filolóxico, fora inaugurada poucos anos antes baixo a dirección do xa citado Constantino García). Mais a inclinación dos seus primeiros alumnos pola literatura románica medieval fará que, sen deixar de dedicarse á análise de aspectos léxicos e lingüísticos, se agudice nela o seu interese pola materia, o que propiciará a aparición de diversas contribucións destinadas a examinar cuestións espiñentas nese ámbito, como evidencian os traballos «La estrofa v del «descort» plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras» (1985), «Los versos gallego-portugueses del sirventés trilingüe de Bonifacio Calvo» (1985), ou o publicado uns anos máis tarde «*Aissi com dis us castellans*: ¿en qué lengua?» (1997).

A consideración abranguinte da produción literaria medieval expresada en romance favorecería a aparición de recoñecidas contribucións nas que a mestra com-

postelá puxo o foco sobre a lírica galego-portuguesa. Respondendo a este espírito romanista, poden lerse, entre outras, as seguintes achegas incluídas neste volume: «*Dona e senhor* nas cantigas de amor» (1989), «Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas» (1992), «El *escondit* como variante de las cantigas de amor y de amigo» (1993), e «La *fin'amor* et les troubadours galiciens-portugais» (1996).

A elaboración destas e doutras investigacións debeu de servir para espertarlle unha máis que oportuna *curiositas* (persistente no tempo) sobre outra das grandes incógnitas que se teñen formulado en relación co trobadorismo galego-portugués: a súa orixe. Este problema mereceu a súa atención en reiteradas ocasións, nas que sempre demostrou unha aguda visión do mesmo a través de hipóteses explicativas que, co paso do tempo, se converterían en «verdades». En 1994 saíu á luz un traballo seu ben coñecido de todos, «A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa», recollido nunha das numerosas e merecidas homenaxes a outro gran mestre da Filoloxía Románica, Giuseppe Tavani, con quen Mercedes puido compartir felices iniciativas académicas e inesquecibles momentos persoais. Retomaría a cuestión pouco tempo despois en «Érase unha vez... hai oitocentos anos. As orixes da literatura galega» (1997), e, como testemuño do seu carácter perseverante con aqueles temas que conseguen engaiolala, poden lerse outros estudos moito máis recentes nos que tratou con perspicacia o asunto dos inicios e desenvolvemento da tradición poética do noroeste ibérico (e que teñen unha presenza obrigada nesta antoloxía): «Lírica trovadoresca y relaciones familiares» (2013), «Otra vuelta a Raimbaut de Vaqueiras y la lírica gallego-portuguesa» (2016) e «¿Viajó al Occidente peninsular algún cancionero occitano?» (2020).

A súa inqueda tanto polo legado «inmaterial» galego-portugués como pola súa tradición manuscrita suscitou en Mercedes unha irremediable atracción pola actividade filolóxica e intelectual de Angelo Colocci. As numerosas (e, ás veces, enigmáticas) anotacións que este humanista deixou ao longo dos cancioneros *B* e *V* foron (e continúan a ser) motivo do seu interese. Evidencia disto é que, entre 1995 e 1998, coordinou un proxecto competitivo dedicado ao exame das anotacións lingüísticas feitas polo erudito iesino. Mais esta «paixón» de Mercedes por Colocci vén de máis lonxe, pois xa en 1993, neste caso en colaboración con Francisco Fernández Campo, publicou un precursor estudo sobre apuntamentos coloccianos no apógrafo *B* («Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancioneiro galego-portugués B»), e só catro anos máis tarde aparecía a súa análise das notas presentes en *V* («Las anotaciones de Angelo Colocci en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*», 1997). Formando parte do actual volume, sobresaen dúas contribucións nas que a especialista galega puxo o foco de atención no activo labor do humanista na anotación e reprodución de textos líricos medievais: «De los *lemosini* a los *siculi*, Dante y Petrarca» (2008) e «Angelo Colocci e la lirica romanza medievale» (2009).

Foi precisamente unha das apostilas de Colocci a que deu nome a outra das súas coñecidas contribucións, «Cantar et Cantiga idem est» (1999). Neste caso concreto, o obxectivo do estudo era examinar a presenza e o uso das dúas expresións no interior das *razos* e composicións líricas. A intervención de Colocci en calidade de anotador e rubricador ao longo dos apógrafos renacentistas propiciou que esta fose obxecto de observación e comentario noutros traballos nos que a homenaxeada afrontou problemáticas realmente intrincadas, como acontece en «*Vós que soedes en corte morar*, un caso singular» (2009). Esta achega, xunto a «La parodia (meta)literaria en la lírica gallego-portuguesa: el debate entre Abril Perez y Bernal de Bonaval» (2013), insíbese noutra das liñas de investigación principais dos seus últimos anos na USC: o sirventés e o debate metaliterario.

En harmonía coa súa inclinación polos estudos de léxico e formación de palabras, Mercedes tamén ten prestado ampla dedicación ao vocabulario trobadoresco. Como representativas desta importante vertente do seu currículo, recóllense nas seguintes páxinas dúas contribucións: «O vocabulario como fío de cohesión na tradición trobadoresca» (2010) e «La expresión de las emociones en la lírica gallego-portuguesa (primera aproximación)» (2015), este último incluído nunha monografía colectiva resultado da súa implicación e colaboración nun proxecto internacional, pois, como xa dixemos, tamén no campo da investigación a tendencia preferente de Mercedes foi a de tender pontes co fin de colaborar e estreitar lazos con todos aqueles romanistas do panorama nacional e internacional que así o desexasen.

Outro ámbito importante no que Mercedes ten traballado con frecuencia é o pertencente ás cantigas de amigo. Non podemos lembrar aquí a extensa nómina de contribucións que dedicou a este xénero, pero permítasenos a licenza de facermos rápida memoria para recoñecer que baixo a súa lente foron examinadas as «bailadas» («*Andamos fazendo dança, / cantando nossas bailadas!* (157,35)», 1998), as chamadas «mariñas» («Mariñas e romarías na ría de Vigo» e «¿Mariñas ou barca-rolas?», 1998), as «cantigas de romaría» («Las ‘cantigas de romería’ de los juglares gallegos», 1999), ou a existencia de motivos afíns á «alba» («*Levantou-s’a velida*, un exemplo de sincretismo harmónico», 2000, ou «Albas, albas, alboradas, canciones de aurora... ¿Un problema terminolóxico en la lírica gallego-portuguesa», 2002). Coa organización analítica e a claridade expositiva que a caracterizan, estas publicacións colaboraron nunha máis precisa consideración e adecuada clasificación de fórmulas e motivos operantes na cantiga de amigo, subliñando así a riqueza expresiva e compositiva deste xénero no que conflúen en harmonía a vertente culta e a popularizante. Esta última particularidade encontrárase como pano de fondo en análises como, por exemplo, «Elementos popularizantes en las cantigas de amigo» (2003), «*L’amiga* et la *senhor* dans les *cantigas de amigo*» (2006) ou «El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa» (2007).

Aínda en relación co inxente traballo acometido en relación coa cantiga de amigo, cómpre recordarmos que, xunto con Pilar Lorenzo, é autora da clásica mono-

grafía *A cantiga de amigo*, publicada en 1998, un ano emblemático para os estudos da literatura galega medieval ao se dedicar o Día das Letras Galegas aos que, moi probablemente, son os tres poetas máis universais da nosa tradición lírica: Mendo, Martin Codax e Joan de Cangas. É nese significativo ano no que tamén se debe contextualizar a elaboración de «“E verra i, mia madre, o meu amigo” (Martin Codax, 91,5)». En 2017, con motivo da exposición en Vigo do Pergameo Vindel, multiplicáronse os actos arredor da obra e figura do carismático xograr, e para a elaboración do catálogo da devandita exposición, acollida no Museo do Mar de Galicia, contou coa ineludible colaboración de Mercedes, que ofreceu unha contribución titulada «Martin Códax como representante dun modelo específico de cantigas de amigo», acollida tamén no presente volume.

Foi naquel brillante ano 98, cando saíu publicado no CRPIH o libro *Cantigas do Mar de Vigo*, que ofrece unha completa edición e estudo da obra dos tres xogrades das Rías Baixas. Nesta obra, dirixida e coordinada por Mercedes, traballou un equipo de mozos investigadores (o cal, hai que confesar, era naquel momento bastante máis nutrido do que o é na actualidade e, polo tanto, con moi boas opcións de acometer grandes empresas), que poucos anos antes se esforzara en poñer a disposición de toda a comunidade académica a primeira colección impresa de todo o corpus de cantigas galego-portuguesas (que, por fin, podían ser lidas e consultadas nunha única obra). Porén, esa publicación en dous volumes —presentada en 1996— non foi máis ca un dos grandes pasos no camiño avanzado por Mercedes nos anos 90. Grazas á súa atinada previsión e intuición sobre a orientación que irían tomar as humanidades, foi a persoa que, apoiándose na tecnoloxía e nas posibilidades que xa naquel momento ofrecían as humanidades dixitais, creou, coa axuda dos informáticos Fernando Magán e Carlos Sánchez, unha ferramenta (MedDB) a todas luces pioneira para a investigación da produción trobadoresca, o que, sen dúbida, contribuíu a poñer en valor o acervo literario galego-portugués no mapa da literatura universal e a reivindicar o seu lugar neste. Desde os seus inicios, MedDB respondeu á ambición de facilitar a pescuda de aspectos estruturais e literarios das cantigas (metros, constitución estrófica, rimas e esquemas rimáticos, palabras rima...), entre outros moitos datos que é posible extraer do corpus dispoñible en rede desde o ano 1998. Para alén das sucesivas versións de MedDB que teñen servido para actualizar e ampliar os seus contidos, a concepción doutras bases de datos como BirMed (dispoñible desde 2006) ou, máis recentemente, (e de maneira destacada) PalMed —codirixida con Antonio Guiadanes e Pilar Lorenzo— colocan a Mercedes Brea como unha auténtica emprendedora das humanidades dixitais aplicadas á literatura medieval galega.

En función das posibilidades investigadoras que permite MedDB, Mercedes tamén «sucumbiu» á análise de certos aspectos relacionados coa estrutura métrica e rimática das cantigas, como proban os traballos «Alteraciones del esquema

rimático en cantigas de *mestría*» (2012) e «Esquemas rimáticos y cantigas de refrán» (2014).

Sen saír do ámbito literario, a filóloga estradense tamén ten levado a cabo frecuentes incursións noutros xéneros e obras alleos á lírica galego-portuguesa. Así, en relación coa literatura haxiográfica, ten prestado atención a milagres tan propagados por todo o territorio europeo como o de Teófilo, o de María e o peregrino enganado polo demo ou as versións iberorrománicas dos milagres de Santiago. Así mesmo, ao longo da súa traxectoria, outorgou unha especial consideración ás *Cantigas de Santa María*, unha obra en fondo e forma tan excepcional que permite ser examinada tanto en relación á tradición haxiográfica da que derivan os *miracula* como ás súas conexións coa produción profana. Por tal razón, acubillan igualmente as páxinas deste libro as seguintes contribucións: «Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las *Cantigas de Santa Maria*», «Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa Maria*» e «Cantigas /v/ milagros en los cancioneros marianos del siglo XIII».

Somos conscientes de que pola súa achega aos estudos de lírica galego-portuguesa son moitos máis que os aquí citados os traballos de Mercedes que merecerían mención e comentario; e dificilmente podería dar conta un limiar deste tipo do seu inxente labor tanto na Universidade de Santiago de Compostela como no Centro Ramón Piñeiro. Porén, agardamos que entenda a finalidade deste noso «don», que lle ofrecemos con todo o respecto e afecto para recoñecerlle o seu traballo e, sobre todo, o seu maxisterio, un maxisterio que a fai modelo a imitar non só polo seu talento emprendedor e a súa inquedaanza investigadora, senón tamén pola súa disposición para aceptar ao seu carón a todo aquel que desexe percorrer o camiño da aprendizaxe desde unha posición honesta e comprometida¹.

DÉBORAH GONZÁLEZ

PILAR LORENZO GRADÍN

Santiago de Compostela, 24 de setembro de 2022

1. Dado que os traballos reproducidos neste volume foron publicados pola autora en distintas sedes, procedeuse a unha regularización das normas editoriais dos mesmos. Así mesmo, algunhas achegas aquí recollidas foron dixitalizadas, polo que, a pesar de que se someteron a unha coidadosa revisión, é probable que o lector detecte nas mesmas algunhas erratas, polas que as editoras piden as correspondentes desculpas.

Mercedes Brea. Bibliografía

- 1970** «Sobre *Maxina*», *Grial*, 29, pp. 352-355.
- 1972** «*Adiós, María*, de Xohana Torres. Estructura e persoaxes», *Grial*, 37, pp. 344-352.
- 1976** «Prefijos formadores de antónimos negativos en el español medieval», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, 3, pp. 319-341.
- 1977** «La parasíntesis en las Cantigas d'escarnho e de maldizer», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, 4, pp. 127-136.
«Palabras compuestas en *Na noite estrelecida* y *Camiños no tempo* de Ramón Cabanillas», en *Homenaxe a Cabanillas no centenario do seu nacemento*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 137-151.
- 1978** «Acerca de la posición de *en* (<INDE) con respecto al verbo en las poesías de Guillem de Berguedá», *Verba*, 5, pp. 411-414.
- 1979** «En torno a *ne-* como primer elemento de una serie de vocablos con sentido negativo», *Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica*, 47, pp. 149-159.
- 1980** *Antónimos latinos y españoles. El prefijo IN*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela (ISBN: 84-7191-164-7).
«Denominaciones gallegas de la hoja del pino», *Verba*, 7, pp. 51-74.
- 1981** «Sobre algunos descendientes gallegos de CAPVT: *cadullo*, *cadabullo*, etc.», en M. C. Díaz y Díaz (ed.), *Actas de la Primera reunión gallega de Estudios Clásicos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 259-262.
«Otras denominaciones para cabecera de finca», *Verba*, 8, pp. 391-394.
- 1982** con J. M^a Folgar de la Calle, «Alvaro Cunqueiro en ABC en 1939», en *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 349-369.

- 1983** «*Vai na eira*», *Verba*, 10, pp. 289-293.
- 1984** con J. M. Díaz de Bustamante e I. González Fernández, «Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa», *Boletim de Filologia*, 29, pp. 75-100.
- 1985** «Las preposiciones, del latín a las lenguas románicas», *Verba*, 12, pp. 147-182.
 «Formación y características del gallego», *Revista de Filología Románica*, 3, pp. 121-130.
 «La estrofa v del “descort” plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras», en A. Ma Cano González *et alii* (eds.), *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Gredos – Universidad de Oviedo, vol. II, pp. 49-64.
 «Los versos gallego-portugueses del sirventés trilingüe de Bonifacio Calvo», en J. Montoya y J. Paredes (eds.), *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, vol. I, pp. 45-53.
- 1986** «As aves na poesía galega de Rosalía», en *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega – Universidade de Santiago de Compostela, vol. III, pp. 79-88.
- 1988** «Anotacións sobre o uso dos adverbios pronominais en galego-portugués», en D. Kremer (ed.), *Homenagem a Joseph Piel por ocasião do seu 85º aniversário*, Tübingen, Max Niemeyer, pp. 181-190.
- 1989** «La utilidad de los textos románicos plurilingües en la enseñanza de la Filología Románica», en D. Kremer (ed.), *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, Max Niemeyer, vol. VII, pp. 260-269.
 «*Dona e senhor* nas cantigas de amor», *Estudios Románicos*, 4, pp. 149-170 [posteriormente en: M. Brea (coord.), *Estudos sobre vocabulario dos trobadores*, Santiago de Compostela, USC – SPIC (Col. Verba, Anexo 63), 2008, pp. 29-53].
- 1990** «Sobre palabras compostas do tipo *pararraios*», *Verba*, 17, pp. 405-414.
- 1991** con F. Fernández Rei (coords.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
 «La partícula gallego-portuguesa *ar/er*», en P. Peira *et alii* (eds.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, pp. 45-57.
 «Aproximación ó estudio das palabras compostas», en M. Brea e F. Fernández Rei (eds.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 77-100.
 con C. García, «Para un estudio comparativo del léxico gallego y asturiano», *Lletres Asturianas*, 42, pp. 21-33.

- 1992** «Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas», *Cultura Neolatina*, 52, pp. 167-180.
- 1993** «Reminiscencias literarias no xornalismo cunqueiriano: vestixios da lírica trobadoresca en *El pasajero en Galicia*», en *Congreso Alvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro de 1991*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 571-587.
- «Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las *Cantigas de Santa María*», *Revista de Literatura Medieval*, 5, pp. 47-61.
- con E. Sánchez Trigo, «Le monde animal dans la lyrique amoureuse romane (projet de recherche)», en G. Gouiran (ed.), *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité (III^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Montpellier, 1990), Montpellier, Université de Montpellier, vol. II, pp. 829-836.
- «El *escondit* como variante de las cantigas de amor y de amigo», en A. Nascimento e C. Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1991)*, Lisboa, Cosmos, vol. IV, pp. 175-187.
- Voces: «Cancioneiro» (pp. 113-115), «Cantiga» (pp. 132-134); «Descordo» (pp. 213-214); «Locus amoenus» (pp. 422-424); «Oratoria» (pp. 488-491); «Plurilingüismo» (pp. 554-557), en G. Lanciani e G. Tavani (eds.), *Dicionário de Literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho.
- (ed.) *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago en maio de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- con F. Fernández Campo, «Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancioneiro galego-português B», en G. Hilty (ed.), *Actes du xx^e Congrès International de Linguistique et Philologie romanes (Zürich, 1992)*, Tübingen, Francke Verlag, vol. v, pp. 41-56.
- 1994** «A propósito del prefijo *des-*», en B. Pallares *et alii* (eds.), *Sin Fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 111-124.
- «Les animaux dans les poésies amoureuses des troubadours occitans», *Revue des Langues Romanes*, xcviII, pp. 403-443.
- «A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa», en E. Fidalgo e P. Lorenzo Gradín (eds.), *Estudios Galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia – Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, pp. 41-56.
- «Galegisch: Externe Sprachgeschichte / Evolución lingüística externa», en G. Holtus, M. Metzeltin e Ch. Schmitt (eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, Tübingen, Max Niemeyer, vol. VI/2, pp. 80-97.

«Galegisch: Grammatikographie und Lexikographie / Gramaticografía e Lexicografía», *ibidem*, pp. 110-129.

«Galego-portugués e provenzal, como alofonías, na Idade Media», en X. Alonso Montero e X. M. Salgado (eds.), *Poetas alófonos en lingua galega. Actas do I Congreso* (Santiago de Compostela, abril de 1993), Vigo, Galaxia, pp. 57-74.

- 1995** «El milagro de Teófilo. Texto dramático y texto narrativo», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993), Granada, Universidad de Granada, vol. I, pp. 415-428.

«À propos de *Flamenca*», en J. P. Darrigrand (ed.), *L'amour courtois des troubadours a Fébus. Flamenca*, Orthez, Éditions per Noste, pp. 83-98.

«Colocci (Angelo)», en *Biblos. Enciclopedia Verbo das literaturas de lingua portuguesa*, Lisboa, Verbo, pp. 1211-1212.

- 1996** «Pai Gómez Chariño y el mar», en C. Alvar y J. M. Lucía Megías (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 141-152.

(coord.), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (ISBN: 84-453-1838-1).

«La *fin'amor* et les troubadours galiciens-portugais», *Revue des Langues Romanes*, C/1, pp. 81-107.

«Tipos 'marginales' satirizados en la lírica gallego-portuguesa», *Cuadernos del CEMYR*, 4, pp. 13-33.

- 1997** «Érase unha vez... hai oitocentos anos. As orixes da literatura galega», *Revista Galega do Ensino*, 16, pp. 79-89.

«Las anotaciones de Angelo Colocci en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*», *Revista de Filología Románica*, 14/1, pp. 515-519.

«*Aissi com dis us castellans*: ¿en qué lengua?», en J. M. Lucía (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 365-379.

«Estado actual das investigacións sobre lírica galego-portuguesa (o Arquivo Galicia Medieval)», *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, 5, pp. 367-375.

- 1998** *Martín Codax, Mendiño e Johán de Cangas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (ISBN: 84-453-1731-8).

(coord.) *Cantigas do mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (ISBN: 84-453-2237-0).

«Mariñas e romarías na ría de Vigo», *Revista Galega do Ensino*, 19, pp. 13-36.

«As cantigas da ría de Vigo», en *Cantigas do mar. Homenaxe a Johan de Cangas. Meendinho e Martin Codax*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 77-104.

«“E verra i, mia madre, o meu amigo” (Martin Codax, 91,5)», en X. L. Couceiro e L. Fontoira (eds.), *Día das Letras Galegas 1998. Martin Codax, Mendiño, Johan de Cangas*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 65-76.

«Os santuarios á beira do mar», en V. F. Freixanes et alii, *Johán de Cangas, Martín Codax, Meendinho, 1200-1350. Lírica medieval*, Vigo, Xerais, pp. 70-76.

«Narrativa breve provenzal», en J. Paredes (ed.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, pp. 165-184.

«Traducir ‘de verbo ad verbo’ (El códice Vat. Lat. 4796)», en J. Gourc et F. Pic (eds.), *Toulouse à la croisée des cultures. Actes du v^e Congrès international de l’Association Internationale d’Études Occitanes (Toulouse, 19-24 août 1996)*, Toulouse, AIEO, pp. 103-107.

con E. Fidalgo, «Denominacións románicas do escaravello (*geotrupes stercorarius* L.)», en D. Kremer (ed.), *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, Vigo, Galaxia, pp. 965-976.

con V. Beltrán e F. Magán Muñoz, «Il progetto ‘Arquivo Galicia Medieval’: un archivio elettronico del medioevo galego-portoghese», en L. Leonardi (ed.), *Testi, manoscritti, ipertesti. Compatibilità informatica e letteratura medievale. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, Certosa del Galluzzo, 31 maggio - 1 giugno 1996)*, Firenze, Ediz. del Galluzzo, pp. 17-32.

con F. Fernández Campo, «El vocabulario provenzal-italiano de Angelo Colocci», en G. Ruffino (ed.), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Tübingen / Firenze, Max Niemeyer / Ediz. del Galluzzo, vol. 4, pp. 339-350.

con P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais (ISBN: 84-8302-319-9).

«¿Mariñas ou barcarolas?», en *Actas do Congreso O Mar das Cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 301-316.

«*Andamos fazendo dança / cantando nossas bailadas* (157,35)», *El Museo de Pontevedra*, 52, pp. 387-409 [posteriormente en: M. Brea (coord.), *Estudos sobre vocabulario dos trovadores*, Santiago de Compostela, USC – SPIC (Col. Verba, Anexo 63), 2008, pp. 235-248].

- 1999** «Coita do mar, coita de amor», en R. Álvarez e D. Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Prof. Alonso Montero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, vol. 2, pp. 235-248.
- «Cantar et Cantiga idem est», en X. L. Couceiro *et alii* (eds.), *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 93-108 [posteriormente en: M. Brea (coord.), *Estudos sobre vocabulario dos trobadores*, Santiago de Compostela, USC – SPIC (Col. Verba, Anexo 63), 2008, pp. 11-27].
- «Las ‘cantigas de romería’ de los juglares gallegos», en S. Fortuño i T. Martínez (eds.), *Actes del VII Congrès de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, vol. I, pp. 381-396.
- «De las ‘vidas’ y ‘razós’ a las rúbricas explicativas», *Estudios Románicos*, 11, pp. 35-50.
- «Os trobadores de Tabeirós», *A Estrada, Miscelánea histórica e cultural*, 2, pp. 151-155.
- 2000** «Introducción á lírica galego-portuguesa», en *Proxecto Galicia. Literatura. I. A Idade Media*, A Coruña, Hércules de Edicións, pp. 29-39.
- «As *Cantigas de Santa María*», en *Proxecto Galicia. Literatura. I. A Idade Media*, A Coruña, Hércules de Edicións, pp. 111-133.
- «Das ‘popularisierende’ und das ‘aristokratisierende’ Register in den galego-portuguesischen ‘cantigas de amigo’», en *Frauenlieder - cantigas de amigo. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos, der Faculdade de Letras und des Fachbereichs Germanistik*, Stuttgart, Hirzel, pp. 191-212.
- «El panegírico del trovador en las cantigas de amigo», en M. Freixas y S. Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander, 22-26 de septiembre de 1999), Santander, Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / AHLM, pp. 399-410.
- «*Levantou-s’a velida*, un exemplo de sincretismo harmónico», en J. L. Rodríguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela / Parlamento de Galicia, t. II, pp. 139-151.
- con E. Fidalgo, «Hacia una tipología del milagro literario», *Crisol. Nouvelle Serie*, 4, pp. 111-133.
- 2001** «‘E a vos aug son escondig comtar’ (Judici d’amor, vv. 1387-88)», en G. Kremnitz *et alii* (eds.), *Le rayonnement de la civilisation occitane à l’aube d’un nouveau millénaire. 6e Congrès international de l’Association Internationale d’Études Occitanes* (12-19 septembre 1999), Wien, Praesens, pp. 334-342.

2002 «Santiago y María: el milagro del peregrino engañado por el diablo», en M. Domínguez García *et alii* (eds.), *Sub luce florentis calami. Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 591-607.

Voces: «Cantiga de amor» (p. 213), «Denis I^{er}» (p. 401); «Fiction galégo-portugaise (Prose de)» (pp. 528-529); «Religieux galégo-portugaises (Écrits)» (pp. 1196-1198), en M. Zink *et alii* (eds.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France.

«Albas, albas, alboradas, canciones de aurora...: ¿un problema terminológico en la lírica gallego-portuguesa?», en E. Lakarra y A. Temprano (ed.), *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 25-45.

«D. Xosé Filgueira Valverde e as *Cantigas de Santa María*», en X. C. Valle Pérez (ed.), *Memorial Filgueira Valverde. Estudios sobre lírica medieval galego-portuguesa*, Pontevedra, Universidade de Vigo, pp. 9-23.

2003 «Ginebra, un corazón dividido y un reino amenazado», en D. Munteanu (ed.), *Imágenes y ficción. 8 ideaciones clave en la cultura occidental (tercer ciclo)*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, pp. 145-163.

«Un ‘gran milagro’ y sus versiones en las colecciones iberorrománicas de los Milagros de Santiago», en A. R. de Toro y M^a J. Lorenzo (eds.), *El inglés como vocación. Homenaje al Profesor Miguel Castelo Montero*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 93-100.

«Elementos popularizantes en las cantigas de amigo», en C. Alemany *et alii* (eds.), *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional ‘La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos...’*, Alicante, Universidad de Alicante, vol. II, pp. 449-463.

«Aurelio Roncaglia (1917-2001)», *Estudis Romànics*, xxv, pp. 502-505.

2004 (ed.) *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso celebrado en Santiago e na illa de S. Simón en maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (ISBN: 84-453-3919-2).

«El desamparo amoroso en la lírica gallego-portuguesa», en T. Amado *et alii* (eds.), *Iucundi acti labores. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 219-229 [posteriormente en: M. Brea (coord.), *Estudos sobre vocabulario dos trovadores*, Santiago de Compostela, USC – SPIC (Col. Verba, Anexo 63), 2008, pp. 137-147].

con E. Fidalgo, «Versiones iberorrománicas de los milagros de Santiago», en J. M. Cacho y M^a J. Lacarra (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas*

medievales (III), Zaragoza / Granada, Universidad de Zaragoza / Universidad de Granada, pp. 183-211.

- 2005** (ed.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoje*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (ISBN: 84-453-4060-3).

«¿Textos discordantes no *Cancioneiro da Ajuda*?», en *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoje*, pp. 255-279.

«Albas y alboradas: ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa?», en C. Parrilla y M. Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, Toxosoutos / Universidade da Coruña, pp. 99-125.

«*Cousir* en la lírica gallego-portuguesa», en R. Alemany *et alii*, *Actes del x Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant, Universitat de Alacant, pp. 425-439 [posteriormente en: M. Brea (coord.), *Estudos sobre vocabulario dos trovadores*, Santiago de Compostela, USC – SPIC (Col. Verba, Anexo 63), 2008, pp. 149-165].

«*Que gran coita d'endurar*. Anotacións sobre o uso lírico de *endurar*», en A. I. Boullón *et alii* (eds.), *As tebras alumeadas. Estudos filolóxicos ofrecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 527-539 [posteriormente en: M. Brea (coord.), *Estudos sobre vocabulario dos trovadores*, Santiago de Compostela, USC – SPIC (Col. Verba, Anexo 63), 2008, pp. 167-180].

«Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa Maria*», *Alcanate. Revista de estudos alfonsíes*, IV, pp. 269-289.

- 2006** «*L'hortus conclusus* dans la poésie lyrique des troubadours», en D. Billy *et alii* (eds.), *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 101-119.

«Un proyecto de edición crítica en el ámbito de la lírica medieval: el *Cancionero de Juglares gallegos*», *Incipit*, xxv-xxvi, pp. 67-85.

«La nuit dans les troubadours galégo-portugais», *Revue des Langues Romanes*, CX / 2, pp. 363-377.

«*L'amiga* et la *senhor* dans les *cantigas de amigo*», *Textuel*, 49, pp. 103-124.

«Los personajes de *Flamenca*, paradigma de la 'fin'amor'», en P. Lorenzo (ed.), *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*, Firenze, Ediz. del Galluzzo, pp. 77-98.

«La arquitectura interna de *Flamenca*», *Medioevo Romanzo*, xxx, pp. 92-110.

«Cantigas /v/ milagros en los cancioneros marianos del siglo XIII», en P. Beltrami *et alii* (eds.), *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini, pp. 303-316.

con M. X. Nogueira, «As *Memorias de familia* de Marcial Valladares», *A Estrada. Miscelánea histórica e cultural*, 9, pp. 7-23.

- 2007** «Las lenguas románicas en la Edad Media», en J. E. Gargallo Gil – M^a R. Bastardas (coords.), *Manual de Lingüística románica*, Barcelona, Ariel, pp. 121-145.

«D. Xosé Filgueira Valverde e a lírica galego-portuguesa», en X. C. Valle Pérez (ed.), *Xosé Filgueira Valverde, 1906-1996. Un século de Galicia*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, pp. 212-241.

«El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa», *Estudios Románicos*, 16-17, pp. 267-283 [posteriormente en: *Revista Electrónica de Estudos Literários*, 5, 2009].

- 2008** (coord.), *Estudos sobre léxico dos trovadores*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (Verba. Anexo 63) (ISBN 978-84-9887-026-8)

«Edición impresa e edición electrónica, ferramentas complementarias», en M. Ferreiro *et alii* (eds.), *A edición da poesía trobadoresca en Galicia*, A Coruña, Baia Edicións, pp. 67-76.

«Pesar e medir as palabras», en M. Brea *et alii* (eds.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 443-454.

«Las damas de antaño de Villon, recreadas por Cunqueiro», en R. Londero (ed.), *Entre Friuli y España. Homenaje a Giancarlo Ricci*, Venezia, Mazzanti, pp. 31-45.

«De los *lemosini* a los *siculi*, Dante y Petrarca», en C. Bologna e M. Bernardi (eds.), *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 245-266.

«Los estudios medievales en España ante el EEES», *Revista de Poética Medieval*, 20, pp. 189-205.

- 2009** «*Missignora Beatriz*. Lembranzas de Raimbaut de Vaqueiras en Álvaro Cunqueiro», en E. Corral *et alii* (eds.), *A mi dizen quantos amigos ey. Homenaxe ao Profesor Xosé Luís Couceiro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 85-94.

(ed.) *Pola melhor dona que fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (ISBN: 978-84-453-4784-3).

«*Vós que soedes en Corte morar*, un caso singular», en *Pola melhor dona que fez...*, pp. 97-113.

«*De tal razon me vos venho salvar*. Acepciones medievales de *salvar(se)* en la lírica gallego-portuguesa», en F. Sánchez Miret (ed.), *Romanística sin complejos. Homenaje a Carmen Pensado*, Bern, Peter Lang, pp. 289-308.

«Angelo Colocci e la lirica romanza medievale», en F. Brugnolo e F. Gambino (eds.), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, Padova, Unipress, vol. II, pp. 615-626.

«Flamenca» (estudio introductorio a la traducción realizada por A. Rossell), en *El román de Flamenca. Novela occitana del siglo XIII*, Guadalajara (México), Arlequín, pp. 9-55 [reeditado en Barcelona, Anem Editors, 2019].

con R. Distilo, *Trobadores. Database della lirica galego-portoghese*, Roma, Università La Sapienza (ISBN: 978-88-97009-01-6).

- 2010** «*Miraculum y exemplum* en el *Liber Sancti Jacobi*», en B. Darbord (ed.), *Typologie des formes narratives brèves au Moyen Age*, Paris, PUF, pp. 159-170.

«¿Para qué sirve la Lingüística románica en el siglo XXI?», en C. Alén Garabato *et alii*, *Quelle linguistique romane au XXI^e siècle?*, Paris, L'Harmattan, pp. 279-291.

«O mirandés, historia dunha resistencia», en A. M^a Cano (ed.), *Homenaxe al Profesor Xosé Lluís García Arias*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana, pp. 423-429.

con S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do Vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (ISBN: 978-84-453-4961-8).

«O vocabulario como fío de cohesión na tradición trobadoresca», en *Aproximacións ao estudo...*, pp. 9-19.

- 2011** «Virtudes y vicios caballerescos a través del prisma de las *cantigas de escarnio*», en M. Piccat e L. Ramello (eds.), *Epica e cavalleria nel Medioevo*, Alessandria, Ediz. dell'Orso, pp. 55-75.

- 2012** «Los retos de la Lingüística Románica en el siglo XXI», en J. Veny i J. E. Gargallo (eds.), *La lingüística romànica al segle XXI*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, pp. 65-74.

«Demonios travestidos de santos. El caso del peregrino engañado por Satanás», en J. Paredes (ed.), *De lo humano y lo divino en la literatura medieval. Santos, ángeles y demonio*, Granada, Universidad de Granada, pp. 109-122.

«¿Monolingüismo europeo o respeto al plurilingüismo?», en T. Jiménez Juliá *et alii* (eds.), *Cum corde et in nova grammatica : estudios ofrecidos a Guillermo Rojo*, pp. 109-114.

«Alteraciones del esquema rimático en cantigas de *mestría*», *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 32 (nº 47), pp. 15-38.

- 2013** «La parodia (meta)literaria en la lírica gallego-portuguesa: el debate entre Abril Perez y Bernal de Bonaval [B1072, V663]», en J. Bartuschat et C. Cardelle (eds.), *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*, Firenze, Ediz. del Galluzzo, pp. 79-104.

con E. Corral e Miguel A. Pousada (eds.), *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Ediz. dell'Orso (ISBN: 978-88-6274-497-3).

«Lírica trovadoresca y relaciones familiares», en A. Martínez *et alii* (eds.), *'Uno de los buenos del reino.' Homenaje al Prof. Fernando D. Carmona*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 115-127.

- 2014** «Esquemas rimáticos y cantigas de refrán», en P. Canettieri e A. Punzi (eds.), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, pp. 289-297.

con A. Fernández Guiadanes, «Recursos en línea del Centro Ramón Piñeiro para la lírica gallego-portuguesa: MedDB, BiRMED y PalMed», en L. Soriano *et alii* (eds.), *Humanitats a la xarxa: món medieval / Humanities on the web: the medieval Word*, Bern, Peter Lang, pp. 185-203.

con A. Fernández Guiadanes, *Os trovadores galegos e o mar*, Santiago de Compostela, Valedor do Pobo (ISBN: 078-84-695-9797-2).

«A expresión da IRA nas cantigas de amor e de amigo», en L. Eirín e X. López Viñas (eds.), *Lingua, texto, diacronía. Estudos de Lingüística histórica*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 59-96.

- 2015** «La expresión de las emociones en la lírica gallego-portuguesa (primera aproximación)», en A. Decaria e L. Leonardi (eds.), *'Ragionar d'amore.' Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, Firenze, Ediz. del Galluzzo, pp. 99-119.

(ed.), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria, Ediz. dell'Orso (ISBN: 978-88-6274-649-6).

con E. Fidalgo, «Filgueira Valverde e a literatura galega medieval», en A. Tarrío Varela (ed.), *Xosé Filgueira Valverde. Día das Letras Galegas 2015*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 23-51.

con A. Fernández Guiadanes e X. Ron, «Filgueira investigador e divulgador do feito trovadoresco», en L. Cochón e L. Mariño (eds.), *Filgueira Valverde. Homenaxe. Quíxose con primor e feitura*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 133-148.

- 2016** «Trabalhos e penas dos trovadores galego-portugueses», en C. F. Blanco Valdés e A. M^a Domínguez Ferro (eds.), *'Madonna á'n sé vertute con valore.' Estudios en*

homenaje a Isabel González, Santiago de Compostela / Córdoba, Universidade de Santiago de Compostela / Universidad de Córdoba, pp. 75-88.

«Otra vuelta a Raimbaut de Vaqueiras y la lírica gallego-portuguesa», en C. Carta *et alii* (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia / Magis déficit manus et calamus quam eius historia. Homenaje a Carlos Alvar*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, vol. 1, pp. 509-523.

«Santiago, de pescador y apóstol a caudillo militar», en L. Ramello *et alii* (eds.), «*Par estude ou par acostumance*». *Saggi offerti a Marco Piccat per il suo 65° compleanno*, Alessandria, Ediz. dell'Orso, pp. 109-122.

«Coita trobadoresca e verbo antigo», en M. González González (ed.), *Lingua, pobo e terra. Estudos en homenaxe a Xesús Ferro Ruibal*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 519-532.

- 2017** «Santiago y María como mediadores de milagros», en A. Rucquoi (ed.), *Maria y Jacobus en los Caminos Jacobeos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 359-373.

«O solaz nos trobadores galego-portugueses», en A. Requeixo (ed.), *Sobre letras e signos. Estudos en homenaxe a Anxo Tarrío Varela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 191-201.

«Martin Códax como representante dun modelo específico de cantigas de amigo», en Pergamiño Vindel. *Un tesouro en sete cantigas*, Santiago de Compostela / Vigo, Xunta de Galicia / Universidade de Vigo, pp. 75-85.

- 2018** «1070. Las *Glosas Emilianenses* y las lenguas hispánicas», en X. M. Núñez Seixas (ed.), *Historia mundial de España*, Barcelona, Destino, pp. 143-149.

- 2019** «El mar en los trovadores gallego-portugueses», en J. M. Rico García (ed.), *Poeta y mar. Seis estudios sobre el mar en la poesía española*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 25-48.

«Giulia Lanciani (1935-2018)», *Verba*, 46, pp. 1-3.

«Lourenço y el oficio de trovar», en E. Muñoz y E. Noguerras (eds.), «*Et era muy acuçioso en allegar el saber*». *Studia Philologica in honorem Juan Paredes*, Granada, Universidad de Granada, pp. 181-198.

- 2020** con A. Fernández Guiadanes, «Y el trovar abandonó a Johan Vasquiz...», *Carte Romanze*, 8/1, pp. 7-34.

«¿Viajó al Occidente peninsular algún cancionero occitano?», en M. Simó (ed.), «*Los motz e-l so afinan*». *Cantar, llegir, escriure la lírica dels trobadors*, Roma, Viella, pp. 35-50.

con P. Lorenzo Gradín, «La lengua de la lírica gallego-portuguesa en el devenir de la tradición manuscrita», en S. Resconi e D. Battagliola (eds.), *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, Sesto San Giovanni (Milano), Mimesis Edizioni, pp. 107-151.

«Lingua e tradición manuscrita», en D. González (ed.), *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia pp. 37-64.

- 2021** con A. Fernández Guiadanes, «Transcribiendo los cancioneros gallego-portugueses para una base de datos», en P. Rodríguez López, J. M. Lepe Zepeda y M^a I. de Páiz (eds.), *Patrimonio textual y Humanidades Digitales. III. Edad Media*, Salamanca, IEMYRhD, pp. 65-83.

«*Quand'eu vejo las ondas*, de Roi Fernandiz de Santiago», en M. Serrano, B. Almeida y F. Larraz, *Babel a través del espejo. Homenaje a Joaquín Rubio Tovar*, Alcalá de Henares, UAH, pp. 27-35.

«Pai Soárez de Tabeirós e seu irmán Pero Vello», *Olga. Revista de poesía galega en Madrid*, 9, pp. 11-24.

«Máis recursos electrónicos para o estudo da lírica gallego-portuguesa?», en M. Neira e A. Requeixo (eds.), *Verbas amigas. Estudos en homenaxe a Blanca Ana Roig Rechou*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 165-177.

«Afonso x e a codificación do galego como lingua poética», en M. Brea e P. Lorenzo Gradín (eds.), *Afonso x e Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 355-384.

con A. Fernández Guiadanes e G. Pérez Barcala, *As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneros galego-portugueses*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia [<http://www.cirp.gal/publicacions/pub-0552.html>].

1 La estrofa v del «descort» plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras

[A. M.^a Cano González et al. (orgs.), *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, Madrid: Gredos / Universidad de Oviedo, 1985: t. II, 49-64]

La composición de Raimbaut de Vaqueiras (trovador provenzal cuya producción literaria puede datarse, de modo aproximado, en los dos últimos decenios del siglo XII y los primeros años del siglo XIII¹) que comienza con el verso *Eras quan vey verdexar* ha sido calificada varias veces de «célebre», y «elle l'est en effet parmi les philologues qui trouvent en elle une des premières manifestations littéraires des langues italienne, gasconne et galicienne» (D'Heur 1973: 191)². No vamos a plantear de nuevo la cuestión de cuál es en realidad la lengua en que está escrita la estrofa v, puesto que, desde Michaëlis ([1904] 1966, II: 735-736), casi todos los estudiosos admiten que se trata de la misma en que se compusieron las cantigas de amigo, de amor o de escarnio³. Incluso puede parecer superfluo que

- 1 Existen varios estudios sobre el trovador, así como algunas ediciones de su obra, entre las que podemos recordar la cuidada por Bergin (1956) y la de Linskill (1964).
- 2 Continúa el autor explicando que esta fama de célebre no es, en modo alguno, reciente, pues ya había atraído la atención, entre otros, de Jean de Notredame cuando escribía la vida de Raimbaut. Pero incluso debió de ser bastante conocida entre los trovadores, dado que se piensa que Bonifacio Calvo compuso su sirventés trilingüe *Un nou sirventes ses tardar* y Cerverí de Girona su «coba en vi lengatges» (están recogidas ambas en Riquer 1975, III: 1422-1423, 1571-1573; allí pueden encontrarse otras referencias bibliográficas, amén de diversas notas aclaratorias de carácter diverso) siguiendo el ejemplo de su predecesor.
- 3 Raimbaut de Vaqueiras no dice en ningún lugar cuáles son las lenguas que utiliza; se limita a anunciar, en la estrofa i, que anda errante porque ha cambiado la intención de la dama que lo solía amar, «per qu'ieu fauc dezacordar / los motz e.ls sos e.ls languatges». La confusión de algunos editores puede tener su explicación «sulla glossa che nel canzoniere f la indica come spagnola, e sulla presenza in essa, accanto a numerosissime forme linguistiche sicuramente galego-portoghese, di alcuni possibili castiglianismi» (cfr. Tavani 1969: 37). Para Menéndez Pidal (1957: 137-138) esta «octavilla» está en «español-aragonés»; aun a riesgo de extendernos un poco, queremos reproducir aquí —para no volver ya a mencionar el tema— sus razonamientos: «La ausencia del diptongo, *vostru, corpo* (por provenzalismo), pudo hacer que Michaëlis pensase que la estrofa estaba escrita en gallego-portugués, pero para sostener esta opinión tiene que desechar lecciones bien aseguradas por los mss. haciendo trueques como *a noite por la nueit, sou muita por soy mochas, quando por la apócope quan*, trueques imposibles dentro de la recta crítica textual; el posesivo *meu* es tan provenzal como gallego-portugués y como aragonés. Raimbaut tuvo relaciones con Alfonso II de Aragón hacia 1176 y entonces debió tomar el aragonés como tipo lingüístico del centro de España». A esta última afirmación se nos ocurre precisar que, aun-

nos ocupemos de estos diez versos (los ocho de la estrofa v, más los dos correspondientes en la tornada), después del pormenorizado estudio que les dedicó D'Heur (1973: 151-194), cuando tenemos que confesar no haber descubierto nada nuevo. De todos modos, vaya por delante, a modo de justificación, el interés que ha despertado en nosotros el «descort» y, sobre todo, la consideración de que no todas las reconstrucciones o restauraciones propuestas por el crítico citado parecen debidamente justificadas (en parte porque, en ocasiones, son innecesarias⁴).

Vamos a suponer, como hipótesis de trabajo, que Raimbaut de Vaqueiras conocía el gallego-portugués y que trató de escribir correctamente en esta lengua la estrofa sobre la que vamos a meditar⁵, aunque sin dar ninguna lectura previa de ella, porque ello nos obligaría a inclinarnos desde ahora por un determinado manuscrito o una determinada edición, y eso es precisamente lo que tratamos de evitar (cfr. §10, la versión que proponemos).

Por lo que se refiere a los manuscritos, reproducimos textualmente, una tras otra, y sin comentarios, por estimarlas lo suficientemente claras, la información que nos proporcionan D'Heur y Linskill:

Des sept manuscrits occitans qui contiennet ce couplet, six sont des copies du XIV^e siècle (CEMRSgf), le septième une copie, de 1589 a¹. Il y a donc, entre la date de rédaction du texte, que n'est pas fixée avec précision, mais dont nous verrons qu'on

que efectivamente no nos consta nada de las relaciones de Raimbaut con Galicia y Portugal, debía de conocer bastante bien, por lo menos, las cantigas de amigo, como demuestra en su canción amorosa *Altas undas que venez suz la mar*, puesta en boca de una mujer cuyo amigo está ausente (puede verse, por ej., en Riquer 1975: 843-844). Cfr., al respecto, los argumentos y consideraciones de D'Heur (1973: 183-190), donde recoge —y discute, en su caso— las opiniones que ha conseguido recabar de diversos críticos, entre ellos del mismo Pidal, para terminar analizando cómo se reflejan en esta estrofa los rasgos típicos de la lírica gallego-portuguesa.

- 4 Lamentamos no haber tenido ocasión de verificar directamente las lecturas de los distintos manuscritos que nos han transmitido el «descort», y que hemos debido suplir por el aparato crítico que acompaña a las distintas ediciones. De éstas, hemos consultado, además de las ya citadas de Michaëlis y Pidal (que se repite, con tan sólo algunas diferencias de puntuación, en Pidal 1971: 79), las siguientes: Appel (1895: 77-78); Monteverdi (1952: 173-174); Linskill (1964: 191-193); Viscardi (1965: 46-48); Lommatzsch (1972, I: 48-49); Riquer (1975: 840-842); Hill-Bergin (1975: 153-154), Cavaliere (1980: 227-229). Para las demás nos hemos servido de la reproducción que hace de ellas D'Heur (1973), al no habernos sido posible consultar el original.
- 5 Compartimos, en este sentido, la opinión manifestada por D'Heur (1973: 154; el subrayado es nuestro), que, justo a continuación del párrafo que reproducimos referente a los manuscritos, dice: «Selon leur degré d'audace ou de timidité, les éditeurs modernes ont obtenu des résultats assez satisfaisants dans le "dérochage" des couplets deux à quatre, et des résultats plus décevants dans la restauration du cinquième couplet. Comment expliquer cela, sinon par le fait qu'ils ont présupposé chez Raimbaud de Vaqueiras une connaissance médiocre et approximative du galicien-portugais, alors qu'ils concédaient pourtant au même auteur une bonne connaissance de l'italien, du français et du gascon. Pour ma part, je suis persuadé qu'on doit admettre jusqu'à preuve du contraire que Raimbaud a voulu insérer dans sa pièce plurilingue un couplet rédigé dans une langue franche et sûre, et non dans un quelconque charabia» (el subrayado es nuestro).

peut la situer dans les années 1197-1201, et la date des copies, un écart d'au moins un siècle. La provenance géographique variée des copies constitue un autre facteur d'altération. On conçoit que les langues représentées dans ce descort aient subi un assaut répété de la part des différents copistes. (D'Heur 1973: 154)⁶.

As might be expected in a multilingual text, the MSS. vary considerably in their readings, but two groups emerge quite clearly: Cef (13, 16, 27, 30, 31, 37, 38, 39) and MR (5, 7, 10, 15, 20, 23, 27, 39, 40). The important MSS. Sga¹, which only rarely offer independent readings (32, 38), stand in a mean position between the two principal groups, tending to Cef in ll. 5, 7, 10, 15, 20, 23, 40, and to MR in ll. 13, 16, 30, 31, 37, 39. They frequently diverge, however, and in addition have many isolated readings, a¹ being prone to individualism; but the Catalan Sg consistently preserves the interesting Gasconism h- for f-. Among the MSS. of the first group, f occasionally deviates to provide the original reading (9, 30, 39, 47). M offers precious readings in ll. 15, 18, 26, 30, 32, and R is also important (26, 29, lacking the spurious line 40a).

It is clear (as Crescini points out) that the normal practice of selecting a good base MS. cannot be strictly followed in establishing the text. On the one hand, all the MSS. have suffered to a greater or lesser degree from the Provençalising tendency of the copyists, quite natural in a poem whose stanzas are composed successively in Provençal, Italian, French, Gascon and Galician-Portuguese, and the *tornada* in all five; on the other hand, each MS. reveals clear traces of the original reading at different points. The problem is further complicated by the difficulty of distinguishing, in the case of unusual or apparently erroneous linguistic forms, between what is attributable to the poet's imperfect knowledge of the various languages and the uniformising hand of the copyists. A selective method is therefore inevitable. As a general rule, one or other of the two main groups is to be preferred when it is supported by one or both of the MSS. Sga¹ (and particularly Sg); but frequently also the reading of a single MS. must be adopted where this is obviously close to the original. This method, adopted by Crescini, has produced on the whole a more satisfactory text than that of Appel, who follows *M* almost exclusively. (Linskill 1964: 191-192).

1. En el primer verso, la única diferencia⁷ que se puede encontrar en las distintas ediciones afecta a la última palabra, que aparece invariablemente como *pleito* hasta 1905; Appel es el primero —al menos de acuerdo con nuestros datos y con la rela-

6 En nota a pie de página, recoge los datos que de estos manuscritos se pueden extraer del libro de Brunel (1935), sobre todo referentes a su localización geográfica: C ha sido escrito «vers Narbonne», E y R en el Languedoc, M en Italia, Sg «en pays catalan», f en Provenza, y a¹ es una parte de «la copie faite en 1589 par Jacques Teissier de Tarascon du chansonnier de Bernart Amoros» (cfr. Brunel 1935, 143, 156, 194, 180, 36, 178 y 315).

7 Parece que Michaëlis proponía en 1897 *tam* por *tan*, pero esta segunda forma es la que aparece en la ed. del Cancioneiro de 1904.

ción de D’Heur⁸—que ofrece, en 1912⁹, *preito*, forma aceptada de modo general por todos los que siguen, con la excepción de Bertoni y Menéndez Pidal, que prefieren mantener *pleito* (Pidal escribe *pleyto*). Tanto *pleito* como *preito* están atestiguados en los manuscritos, pero en ellos se dice también *pleto*, *pletto*, *plaito* y *pleydo*, variantes que, sin embargo, nadie recoge porque, evidentemente, serían difíciles de presentar como gallegas o castellanas¹⁰, e incluso como provenzales (se requeriría *plait* o *plag*¹¹), y, por otra parte, porque plantean graves dificultades en atención a la rima¹². Desde el punto de vista gallego-portugués, parece preferible *preito*, puesto que los grupos de oclusiva + L en palabras entradas tardíamente en esta lengua, y en las que, por consiguiente, ya no es posible la palatalización, adaptan la líquida como r (igual que la mayor parte de los dialectos sardos)¹³.

Si examinamos con calma todo el primer verso, observaremos que la unanimidad de los editores no se corresponde con la de los manuscritos, puesto que, si bien la estrofa comienza efectivamente por *mas* en la mayoría de ellos, unos presentan *mais*, otro *qe* y un último *car* (e incluso, en otro, *mas tan* aparece sustituido por

- 8 Indicamos aquí, porque haremos varias veces referencia a ellas, que las ediciones consultadas por D’Heur (1973: 155-156, n. 7) son: Raynouard (1817), Rochemore (1819), Galvani (1829), Mahn (1846), Mua (1861), Meyer (1877), Balaguer (1878), Monaci (1889), Michaëlis (1897), Michaëlis (1904), Crescini (1905), Appel (1912), Lommatzsch (1917), Crescini (1923), Bertoni (1937), Brittain (1937), Hill-Bergin (1941), Monteverdi (1942), Viscardi (1945), Monteverdi (1952), Cusimano (1955), Bergin (1956), Lommatzsch (1957), Menéndez Pidal (1957), Linskill (1964).
- 9 Queremos hacer la salvedad de que la reimpresión de Slatkine de Appel (1974) que hemos manejado reproduce, como hemos indicado en la nota 4, la edición de 1895, y en ella se lee todavía *pleito*. D’Heur, en cambio, remite a la edición de 1912, que es la 4.^a y que nosotros no hemos llegado a ver.
- 10 En cualquier caso, esta palabra no es autóctona en gallego, portugués ni castellano, donde PLACITUM —abreviación de DIEM PLACITUM ‘día (de plazo) aprobado (por la autoridad, etc.)’, part. de PLACERE ‘gustar, parecer bien’— ha dado *prazo*, *plazo*, *praço*, *plazo* (cast. ant., también, *plazdo*), como vivo término jurídico propio, entre todos los romances, de estos que nos ocupan. *Pleito* es forma importada de Francia y que, además, probablemente llegó por medio del aragonés al castellano, y de éste al occidente peninsular. Para el estudio de las desviaciones semánticas de esta voz (y otros problemas conexos, como la posibilidad de que incluso el occit. *plag* y el cat. *plet* procedan del N. de Francia), cfr. Corominas-Pascual (1981, IV: 577-579). En gallego, se cita *preito* (y se recoge en los diccionarios) ‘pleito, diferencia, disputa, litigio judicial’, forma de la que dice Lorenzo (1977: 1046) «que puede existir, pero yo siempre he oído *pleito*». En port. moderno (recogemos también el dato de Lorenzo), *pleito* es ‘demanda judicial’ y *preito* ‘testimonio de veneración, de respeto, de acatamiento; vasallaje, tributo de vasallaje’. De todos modos, el mismo Lorenzo (1977: 1045-1046) recoge para la lengua medieval las variantes *preito*, *preyto*, *pleito* y *pleyto*, no sólo en las crónicas que él estudia, sino también en otros textos (*Miragres de Santiago*, cantigas, etc.) pues se trata de una palabra «de gran riqueza semántica medieval y con ambas variantes en uso desde el s. XIII».
- 11 Raynouard (1836-1845, IV: 547) recoge las variantes *plag* (*plach*, *placht*), *plai* (*play*), *plait*, *plat*.
- 12 Véase, al respecto, la argumentación de D’Heur (1973: 159).
- 13 Cfr. Lausberg (1965: 332, 335; en la última habla de «articulación dialectal que evolucionaba en sentido diverso. La aclaración de estas cuestiones es incumbencia de la historia de cada palabra», a propósito de palabras de evolución discordante con respecto a la norma general, que, en el caso del gallego-portugués, sería la palatalización).

tanto). Los razonamientos de D’Heur (1973: 157-158) a favor de la restauración de un *ca* nos resultan muy poco convincentes, puesto que el contexto parece requerir la presencia de una partícula adversativa, sea *mas* o *mais* (ambas valdrían; la primera es tal vez la que mejor implica ese valor, pero no parece haberse difundido su uso en gallego-portugués hasta el siglo XIII¹⁴).

No queda claro tampoco el por qué de la reconstrucción que propone D’Heur en *temò* de ese *temo* que, además de haber sido aceptado unánimemente por los editores, es lectura clara en cinco manuscritos, frente a uno que postula *teme*¹⁵ y otro *ten el*. Si lo que pretende es sentar la necesidad de que el posesivo que sigue vaya precedido por el artículo, parece no tener en cuenta que, en la lengua medieval, la presencia de este morfema no tiene carácter de obligatoriedad¹⁶.

Por lo que respecta a la forma del posesivo, todos los manuscritos coinciden en ofrecer *uostro* o *uostre*, variante ésta recogida tan sólo por Balaguer, mientras los demás editores muestran *vostro*, difícil de justificar en gallego-portugués, donde lo esperado sería *vosso*¹⁷. De todos modos, *vostre* podría ser un provenzalismo, y *vostro*, aunque se aproxima al castellano *vuestro*, recuerda también el *Nostro* utili-

- 14 *Mais* se emplea como conjunción en gallego y portugués en toda la Edad Media, pero, desde el siglo XIII, sufre la concurrencia de *mas* (de bastante uso en la formación *mas pero*), que termina por imponerse en port., llegando así a la dualidad *mais* ‘más’ / *mas* ‘pero’; en gallego permaneció *mais* como adv. y fue sustituido por *pero* como conj. (aunque *mais* conj. se conserva en alguna zona). Cfr. Lorenzo (1977: 824). Tavani (1969: 39) prefiere *mais* porque «si potranno quindi legittimamente ricuperare dalla tradizione manoscritta altri elementi sicuramente galego-portoghesi che valgano a rafforzare la “portoghesità” del testo, come *mais* di f per *mas* al 1.º verso (*mas* è tuttavia pur esso presente nei canzonieri galego-portoghesi, e comunque entrambe le forme sono sia del portoghese che del provenzale)».
- 15 Para D’Heur (1973: 158), *teme* es «traduction exacte rapportée a l’infinitif occitan *temir*, doublet de *temer*». No entendemos esta afirmación; si quiere decir que *teme* es la forma provenzal de la 1.ª pers. sg. del presente de indicativo de *temir*, tenemos que corregir que, normalmente, el morfema propio de esta persona es $\emptyset$, si bien es cierto que la presencia en posición final de un grupo consonántico exigía una vocal de apoyo, que podía ser *-e* o *-i*, y que acabó extendiéndose a todos los casos, hasta el punto de que todos los dialectos presentan hoy *-e*, *-i*, o incluso *-u* (cfr. por ej., Ronjat 1937, III: 153-155).
- 16 Sólo a modo de ejemplo, podemos dar unos cuantos casos, escogidos al azar, de la lírica gallego-portuguesa. En Nunes ([1932] 1971): «Senhor genta, / mi[n] tormenta / voss’amor em guisa tal», I, 1-3; «pesarl’h’á, por que é *meu* ben», IV, 14; «que diga eu atant(o) en *meu* cantar, / que a dona que m’en sseu poder ten / que sodes vós, *mha* senhor e *meu* ben», VII, 25-27. En Nunes ([1926-1928] 1971): «Madre, moiro d’amores que mi deu *meu* amigo, / quando vej’esta cinta, que por *seu* amor cingo», XVIII, 7-8; «E quen ben vir com’el seus olhos pon / en vós, amiga (...)», XXII, 7-8. En Lapa ([1965] 1970): «com’el fez a min, estando en *sa* pousada», 1,12; «ou quicá o fazen por delivrar / *sas* bestas, se fossen acovadadas», 22,23-24. Cfr. también al respecto la afirmación de Da Silva Dias (1970: 101): «No port. arch. medio era muito mais vulgar que no moderno a omissão do artigo» (refiriéndose a su uso con los posesivos). Hay diversos trabajos sobre el uso del posesivo con artículo en las lenguas románicas. A modo de resumen, pueden verse las consideraciones finales de Lapesa (1971: 277-296) (el mismo Harri Meier ha publicado también diversos trabajos sobre este tema, algunos de ellos en el *Boletim de Filologia*).
- 17 Nunes (1975: 245) supone que «devem ter existido outras [formas posesivas] mais próximas da sua origem, isto é, **nostro* e *vostro*; prova-o a locução *nostro senhor*, quando referida a divindade, muito frequente no antigo português, na qual a primeira parece ter-se como fossilizado, provavelmente sob influência eclesiástica».

zado repetidamente acompañando a *Senhor*¹⁸; así pues, la confusión de Raimbaut —de ser efectivamente esa la forma empleada por él— estaría, en cierta manera, justificada.

2. De acuerdo con la reconstrucción propuesta por D’Heur, el segundo verso de la estrofa sería la oración principal de la causal del verso anterior («*Ca tan tem’o vosso preito, / tod’eu son escarmentado»). Pero, si aceptamos la opinión unánime de los críticos, la construcción es más bien la inversa; esta oración expresa la consecuencia de lo que se ha manifestado anteriormente: «Mais tan temo vostro preito, / (que) todo’n son escarmentado». Estaríamos, pues, ante una subordinada asindética, perfectamente posible en la lengua medieval, sobre todo porque el contexto es lo suficientemente claro como para permitir la elisión de un *que* que alargaría la medida del verso. De todos modos, la interpretación de D’Heur no queda invalidada, dado que la relación establecida por las oraciones consecutivas es muy similar a la que indican las causales; la diferencia fundamental estriba en que las segundas acenúan la causa de una acción, subordinándola sintácticamente al hecho, y las primeras ponen de relieve la consecuencia (que es, por consiguiente, la que va a aparecer en forma de subordinada) de esa misma acción. Pero el contenido de ambas construcciones es esencialmente idéntico: la relación lógica causa-consecuencia.

Para este segundo verso, Bertoni proponía la lectura «todo soi escarmentado», prescindiendo del adverbio pronominal, que está en el resto de las ediciones, pero que D’Heur rechaza porque la enclisis de *en* sobre *todo* «a donc éte manifestement inimaginable pour la plupart des copistes» (D’Heur 1973: 160)¹⁹ y la lectura *todon* («qui dut exister par conséquent dès l’archétype», D’Heur 1973: 161) «ne trouve son explication raisonnable que dans la confusión graphique de *todeu* (=tod’eu)» (D’Heur 1973: 161). En primer lugar, no vemos por ningún lado la necesidad de que esté presente aquí el pronombre sujeto, a no ser, claro está, por razones de énfasis. Por otra parte, no entendemos qué quiere decir con eso de que la enclisis resultara inimaginable a los copistas (es perfectamente aceptable en la lírica provenzal²⁰, y tampoco sería impensable en la gallega²¹, si bien es cierto que

18 Cfr. la nota anterior, y también Tavani (1969: 38), donde se advierte de modo correcto: «Non si può certo negare che *vostro* risulti molto simile al cast. *vuestro* (nella lirica galego-portoghese si trova frequentissimo *nostro* in espressioni del tipo *Nostro Senhor*, ma *vostro* non compare mai) (...) e provenzale potrebbe essere anche *vostro*, che RSga¹ scrivono *uostre*».

19 Se basa en que, frente al *todon* de CER, Sg presenta sólo *todo*, a¹ «la décompose et la reconstruit à l’occitane» (*don tot*), f «la mutile par aphérèse (*don*)» y M lee *tadem*.

20 Cfr. enclisis similares en el mismo Raimbaut (no con *todo*, por supuesto, porque el equivalente prov. *tot* no las admite): «mas *no.n* puosc mais, qu’e ren *no.il* ai mespres» (Riquer 1975, 160: n. 13); «que.n port anelhs e manjas els escutz» (161, V, 35).

21 La enclisis es la posición normal del pronombre personal átono. ¿Y no se pueden considerar enclisis casos como «Non pode Deus, pero pod’en poder» (Nunes [1932] 1971, II,1) o «cuyd’a morrer logu’y» (Nunes [1932] 1971, xx,4), etc.?

ésta prefiere la proclisis), y mucho menos que la confusión gráfica sea la única explicación razonable²².

La única variación importante de este verso atañe a la forma verbal, que aparece como *son* en los ms. MSga¹ (y la recogen casi invariablemente los editores desde Brittain²³), como *soy* en CR (la aceptan Raynouard, Mahn y Pidal) y como *soi* en Ef (así está en la mayoría de las ediciones antiguas²⁴). En efecto, *son* es normal en gallego-portugués (junto a *sō*, *som*, *sōo*) y es también provenzal, por lo que no plantea ningún problema, mientras que *soi* sería correcto en provenzal o español, pero no en gallego ni portugués, donde las formas con *-i* no se utilizan ni siquiera en la actualidad (la variante más extendida en gallego es la etimológica, *son*, y en portugués *sou*, analógica de la serie *vou*, *dou*, *estou*).

3. El tercer verso comienza con la preposición *por*²⁵ o *per*²⁶, que, en opinión de Tavani, refuerza la «portoghesità» del texto²⁷, aunque D'Heur (1973: 162) estima que «la préposition *por* avec le sens du français “par” est plus fréquemment employée que *per*», afirmación para la que no hemos encontrado confirmación²⁸.

El pronombre «de cortesía» introducido por dicha preposición no planteaba problemas ni para el provenzal ni para el gallego-portugués, ni siquiera para el castellano, por lo que no ofrece variaciones de ningún tipo.

Sí hay diferencias, en cambio, en cuanto al verbo que sigue, pues los manuscritos muestran: *ai* (CEf), *ay* (R), *a* (el) (*a*¹), *he* (Sg) y *ei* (M)²⁹. Las dos primeras son justificables como provenzales, «la réfection *el* de *a*¹ nous assure —según D'Heur

22 En todo caso, ¿por qué no suponer un *tod'en* (en lugar de ese *tod'eu*), que estaría quizás más cerca de la versión original?

23 Antes de él, presentan también *son* Lommatzsch y Crescini. Según D'Heur (1973: 160), Menéndez Pidal lee, en 1957, *son*; sin embargo, las ediciones que hemos consultado (Pidal: 1957, 1971) presentan *soy*, como era de esperar, habida cuenta de que él considera que la estrofa está en «español-aragonés».

24 Excepto, claro está, en las que ya hemos mencionado para las otras variantes. De acuerdo con la relación de D'Heur, Michaëlis lee *soi* en 1897 y la enmienda de *soy* en 1904, pero la reproducción anastática que hemos consultado de esa misma edición dice claramente *soi*.

25 *Por* se lee en los mss. ESg; la recogen: Raynouard, Rochegude, Salvani, Mahn, Meyer, Monaci y todos los demás, hasta Michaëlis (1904).

26 *Per* está en CMRa^{1f}, pero sólo la adoptaron Milá i Fontanals, Balaguer y Michaëlis (1897).

27 Aunque «anche qui vale la considerazione fatta per *mais* / *mas*» (Tavani, 1969: 39).

28 Podemos aceptarla si se refiere al gallego moderno, pero ambas son posibles en la lengua medieval (el provenzal, en cambio, utiliza *per*; cfr. Raynouard (1928-1929, IV: 501-514), pues *per* alternó con *por* hasta el siglo XVI, aunque luego quedara relegada a las expresiones de *per si*, *de per meio*, y a la combinación *pelo*, *pela*, que sería la triunfante en port., frente al *polo*, *pola*, del gallego (cfr. Lorenzo 1977: 992-994, 1023-1025). Ver también, para el español, Corominas-Pascual (1980-1991, IV: 611).

29 Recogen *ai* todos los editores de Raynouard a Monaci y, posteriormente, Crescini, en 1905 (aunque en 1923 se inclina por *ei*) y Pidal. Los demás, desde Michaëlis —que escribía *hei* en 1897—, prefieren la forma gallego-portuguesa *ei*.

(1973: 163)— de la base *ei*» y *he* es la forma normal en español y catalán³⁰. En gallego y portugués, el resultado regular del lat. **ayyo es ei* (=ey), como han venido reconociendo los editores desde 1897, aunque esté atestiguado por un solo manuscrito³¹.

Las palabras que vienen a continuación, el complemento directo de *ei* y la conjunción copulativa *-pen'e-*, no revisten dificultad, aunque el manuscrito M, al recuperar la vocal final, desfigura *pena* en *pana*³². El problema más arduo de este verso —y uno de los más interesantes de toda la estrofa— es el planteado por la última palabra, *maltreito*, pero no en cuanto a su lectura, sino en lo referente a su interpretación. Pese a que R tiene *maltraito*, a¹ *mal traito* y M *mal trato*, todas las ediciones presentan *maltreito* (o *maltreyto*), que es, en efecto, forma gallego-portuguesa debidamente documentada, pero no como sustantivo, sino como participio —o, en todo caso, adjetivo—, de tal modo que la construcción³³, tal y como la interpretan la casi totalidad de los editores (la única excepción es Michaëlis), nos obligaría a aceptar algo que podría ser hápax. Para salvar este obstáculo, Michaëlis ([1904] 1966: 735) entendía «Por vos ei pen'e maltreito / é meu corpo lazerado», con lo que *maltreito* seguiría siendo un participio, auxiliado por el *é* que comienza el verso siguiente y referido a *meu corpo lazerado*. D'Heur (1973: 163-164) se adhiere a esta interpretación, que nos parece la más lógica, aunque suponga un encabalgamiento (cosa, por otra parte, relativamente frecuente en la lírica gallego-portuguesa). De todos modos, no es imposible que Raimbaut hubiera utilizado *maltreito* como sust., sobre el modelo occitano *maltrait*, *maltrag*; y no olvidemos que también el *mal trato* de M tiene sentido como sustantivo en español.

4. Según lo que acabamos de decir para *maltreito*, el *e* que inicia el verso siguiente podría ser *é*, esto es, la 3.^a persona de singular del presente de indicativo del verbo *ser*³⁴.

30 Según D'Heur (1973: 163), se trata de una catalanización del manuscrito.

31 Cfr. supra nota 29. Queremos hacer notar, además, el hecho de que hoy el verbo *haber* (o *haver*) no tiene uso predicativo —a no ser en expresiones del tipo *haber medo*, *haber fame*, etc.— ni en gallego ni en portugués, e incluso como auxiliar es sustituido en muchos casos por *ter*.

32 Para la lectura que hace a¹ de este verso y su posible explicación, vid. D'Heur (1973: 163). La mayoría de los editores aceptan *pen'e*, atestiguadas por casi todos los manuscritos; *pena e* aparece sólo en Raynouard, Galvani, Mahn, Milá i Fontanals, Balaguer y Michaëlis (1897).

33 Es decir, *pen'e maltreito* como cd de *ei*.

34 Como indicábamos arriba, sólo lo interpreta así Michaëlis, tanto en 1897 como en 1904. Para los demás editores, se trata, simplemente, de la conjunción copulativa. Los manuscritos ofrecen todos *e*, excepto M, que tiene *el*, según D'Heur (1973: 165), porque esta contracción de *en* y *lo* «lui permet de justifier le cas oblique de *corpo*» (no entendemos qué quiere decir exactamente, pues *corps* o *cors* es invariable —o indeclinable— en provenzal, y en gallego no existe ningún tipo de declinación bicasual). La variante de M es interpretada por Appel como *e./* en 1895, pero, si son correctos los datos que recoge D'Heur, en 1912 se inclina mejor por *e*.

En cuanto al posesivo, ofrece realmente «une assez belle variété de formes» (D’Heur 1973: 165). Sólo M tiene *meo*, frente a *mei* de CE³⁵, *mie* de f, *mj* de Sg, *mo* de R y *mon* de a¹. *Mj* podría ser español, pero no lo recoge ni siquiera Pidal (que presenta *meo*), y *mon* (abreviado en *mō*) sería correcto en provenzal, pero ninguna de estas formas aparece en gallego-portugués³⁶, por lo que nos parece correcta la reconstrucción *meu*, que es, por otra parte, la lectura de E para la misma forma posesiva en el verso siguiente³⁷.

Para lo que resta del verso, *corpo* es lectura unánime de manuscritos y editores, mientras que *lazerado* (editado siempre así) está sólo en CMf, pues R escribe *latzerado*, Sg *lasserado*, E *leizerado* y a¹ *lei serrado*³⁸.

5. Todos los manuscritos comienzan el quinto verso de la estrofa que estamos comentando con *la*³⁹ —seguida de un descendiente del lat. NÖCTE(M)—, que resulta difícil de aceptar en gallego, no sólo porque el artículo femenino sea aquí *a* (en la lengua medieval se pueden encontrar ejemplos de *la*, sean castellanismos o variantes arcaicas⁴⁰), sino porque no es usual la construcción de complemento circunstancial de tiempo (*la noite*) sin preposición (que sí es posible en provenzal o francés). Por esta razón, D’Heur (1973: 167-168) supone un *de noite*, aunque quizás resulte apropiada la restauración apuntada por Michaëlis ([1904] 1966: 735) en *a noite*, sobre todo si eso nos permite entender *á* (contracción de AD + ILLAM) *noite*.

35 Recogido por los primeros editores y rechazado a partir de Meyer y Milá i Fontanls, que interpretan *mio* —igual que Crescini, en 1905 (luego, en 1923, prefiere *meo*), y Bertoni—. Michaëlis restaura *meu* (lo aceptan también Hill–Bergin en 1975), y los demás siguen a M, leyendo *meo*.

36 Lo habitual es *meu* (a veces grafiado *meo*), aunque, esporádicamente, pueda encontrarse también *mou* (que sería análogo de *tou*, *sou*) o *miño* (estaría formado sobre *miña*; lo cita García de Diego 1909: 102).

37 En este verso 37 (5.º de la estrofa), las correspondencias son: *meu* (E), *men* (a¹), *mey* (C), *mie* (f), *mi* (Sg), *mo* (MR). El mismo posesivo se registra en el v. 40 (último de la estrofa), donde C lee *mey*, E *mei* y los demás ms. *mon*. Se repite luego en la tornada (penúltimo verso). D’Heur apunta a la posible confusión, en algún momento, con las formas del pronombre personal. Creemos que debe de ser, en todos los casos, *meu*, por lo que no volveremos a tocar este punto.

38 La grafía *latzerado* refuerza la existencia de la africada; *lasserado* supondría /s/, que no es resultado normal de /k/ intervocálica latina seguida de e, i, puesto que la evolución gallego-portuguesa conduce a /ʒ/; hoy, /s/ puede encontrarse en zonas seseantes del gallego, al lado de /θ/, mientras el port. tiene generalmente /z/ (cfr., para más detalles, Galmés de Fuentes 1962); *leizerado* parece suponer un desarrollo «a la francesa», con desglose y anticipación de yod, como sucede también, por otra parte, en algunos dialectos provenzales; pero no encontramos ningún sentido a la lectura de a¹.

39 La repiten todas las ediciones, excepto Michaëlis (1904).

40 Aún hoy se encuentra la *l* en determinados contextos (asimilaciones debidas a fonética sintáctica), como *pola noite*, *tódolos días*, *ve-la casa*, etc. Lorenzo (1977: 1-2) considera a este *la* «la segunda forma del art. gall.». Para la evolución gallego-portuguesa del artículo y variantes arcaicas, vid. Nunes (1975: 251-258).

Noite es el resultado gallego-portugués de NOCTEM⁴¹, y así lo *entienden* Michaëlis y D'Heur, pero la vocal átona final aparece elidida en todos los manuscritos, que contienen: *noit* (a¹), *neit* (f), *not* (M), *nuyt* (Sg), *nueyt* (e), *nueit* (E), *nueg* (R). Evidentemente, el que más se aproxima es a¹, mientras que CER responden a variantes occitanas, *nuyt* parece francés y *not* podría ser una reducción del italiano *notte*⁴². Es posible que la elisión obedezca a necesidades métricas (no era posible eliminar más sílabas en otro lugar del verso), pues la restauración de esa -e y de la forma plena *quando* lleva a Michaëlis a suponer un verso con dos sílabas más que el resto de la composición, y esto no es admisible en una poesía tan rigurosa como la provenzal de los trovadores, donde todas las «coblas» tienen que responder obligatoriamente al mismo esquema métrico⁴³. Para solucionar ambos problemas, D'Heur (1973: 168) prescinde del *can* que sigue y propone en su lugar un *eu* que permitiría la apócope (*de noit' eu*) sin alargar el verso⁴⁴.

La conjunción temporal está atestiguada por todos los manuscritos (excepto Sg, que tiene un *con* incomprensible en gallego-portugués, aunque en provenzal podría responder a *com*, de QUOMO(DO)), con las variantes *can* (Ra¹), *quan* (CE), *qa* (M) y *cant* (f). Debería ser *quando*, pero, como comentábamos antes, ello prolongaría de modo inaceptable el verso (*can* —escrito también *quan* o *cant*— sería correcto en provenzal). Admitidas las dificultades, no nos parece lícito, sin embargo, eliminar —como hace D'Heur— palabras que están ahí y que tienen, además, un sentido preciso en este contexto, por lo que preferimos pensar que, o bien Raimbaut de Vaqueiras tenía un conocimiento incompleto de la lengua en que estaba componiendo la estrofa quinta de su «descort», o bien que, aun conociéndola, recurría a

41 Desde el siglo XIII circula también en portugués, pero no en gallego, una variante *noute* (cfr. Lorenzo 1977: 910).

42 D'Heur (1973: 167) apunta a que M es un manuscrito italiano.

43 Es cierto que el único género, o subgénero, que altera conscientemente esta norma es precisamente el descort, pero Raimbaut no llama así a su composición porque responda a las características propias del descort poético, sino porque él hace «desacordar», sobre todo, las lenguas (y los «sos»; cfr. supra nota 3). Riquer (1975, II: 840-841, v. 8, n.) indica que la existencia de una melodía distinta para cada estrofa se deduce de la distinta situación de las rimas masculinas y femeninas en cada una. Insistiendo en la misma idea, Frank (1966, I: XLIII) considera que este descort «à notre avis, n'est pas de ce genre: à comparer sa structure strophique (225: 3) aux analyses que nous donnons des descorts proprement dits, l'on s'en rend aisément compte. Certes, le poète dénomme sa chanson *descort* (vers 3) mais le "désaccord" qui est la source de cette dénomination n'affecte (cfr. vers 7-8), croyons-nous, que *los lenguatges*, les langues employées dans les cinq strophes (chacune étant rédigée dans un parler différent), *los sons*, la mélodie (ce qui est bien moins assuré, car la musique n'a pas été conservée) et *los motz*, entendez les mots à la rime qui sont, aux mêmes endroits de la strophe, tantôt à désinence féminine, tantôt à terminaison masculine. (Nous ne voyons pas d'autre sens à l'expression *dezacordar los motz*.) Comme la versification de cette pièce est purement strophique, comprenant des vers d'une seule longueur et des rimes disposées dans chaque strophe dans le même ordre, nous ne saurions voir en ce texte qu'une chanson et non un descort».

44 Considera también que, en cuanto al morfema de persona, es ambiguo el *jaç* que sigue (razón por la cual, según él, CEF lo habrían sustituido por un inequívoco *soy* o *soi*) y que la presencia de ese *eu* destruiría tal ambigüedad.

«provenzalizar» algunas formas cuando lo necesitaba (por razones métricas, generalmente) y el hacerlo no engendraba incompreensión.

La 1.^a pers. de sg. del presente de indicativo de *jazer* es *jaço* en gallego-portugués (a veces, *jazo*, *iasco* o *jazco*), que puede apocoparse en *jaç'* ante vocal⁴⁵, y esta forma es perfectamente reconstruible a partir de las grafías *iatz* (Ra¹), *ias* (M) o incluso *iac* (Sg). El lugar donde se desarrolla esa acción —o, más bien, ese estado— se lee con claridad en la mayoría de los manuscritos: *en meu leito*⁴⁶.

6. El verso siguiente comienza con la 1.^a pers. de sg. del pres. de indic. del verbo *ser*, forma comentada ya en el verso 34 (2.^o de esta estrofa). Digamos ahora tan sólo que, si bien todos los editores se han inclinado por este verbo⁴⁷, en los manuscritos puede observarse, como advierte D'Heur (1973: 169-170), una división en dos bloques: uno que, efectivamente, ofrece *son* (*so* en M, *soy* en C, *soi* en Ef, *sos* en R⁴⁸), y otro que nos lleva a *haber* (a¹, *ei*; Sg, en *ay*). Sucede lo mismo en el último verso de la estrofa, y es posible que tenga relación con el hecho de ser ambos verbos auxiliares y de que no haya acuerdo tampoco en la forma del participio al que acompañan (*vid. infra*).

M dice a continuación *motas*, CERf *mochas*, Sg *mantes* y a¹ *mainta*⁴⁹, pero ninguna de estas variantes es gallego-portuguesa, pues aquí se dice *moitas* o *muitas*⁵⁰. La expansión de *mochas* parece postular un influjo castellano, y *mantes* o *mainta* remiten más bien al francés.

Vezez, de a¹, se convierte en *uetz* en ESg, *ues* en Cf, *ues es* en M y *fes* en R. La primera forma es gallega, la segunda provenzal y las demás podrían muy bien ser

- 45 Se trata, en realidad, de un verbo muy poco utilizado —D'Heur (1973: 168, n. 23) recoge algunos ejemplos, aunque reconociendo que, en ocasiones, «jazer a pris en ancien portugais une fonction de semi-auxiliaire»—, cuyo paradigma puede verse explicado, de forma incompleta, en Williams (1975: 231). También en Lorenzo (1977: 722-723).
- 46 Ra¹ dicen *e*, los demás *en*. Sg escribe *leyto* y el resto, unánimemente, *leito*. Las variantes afectan, pues, sólo al posesivo (*cfr. supra* nota 37). La relación de las diferentes interpretaciones de los editores (difieren poco en lo esencial, pero bastante en cuestiones superficiales) puede verse en D'Heur (1973: 166-167). Añadamos a ella tan sólo que Hill–Bergin enmiendan en 1975 su lectura en «la nuit, can jac en meu leito»; Riquer, por su parte, sigue la edición de Linskill, y Cavaliere las de Crescini y Monteverdi.
- 47 Presentan *soi* todas las ediciones anteriores a Meyer; luego, Balaguer, Bertoni y Pidal (éste escribe *soy*). Meyer prefiere *so*, y lo siguen casi todos los que vienen después, excepto los ya mencionados y Michaëlis, que lee *sou*.
- 48 La reducción de *son* a *so*, además de ser normal en provenzal (recordemos la *n* «caduca» o «inestable»), podría deberse a que la palabra siguiente comienza por otra nasal.
- 49 Hasta Monaci, todos los editores escogen la variante mejor representada, *mochas*, que vuelve a aparecer en Crescini, Brittain, Monteverdi, Viscardi, Cusimano, Pidal, Linskill, Riquer, Hill–Bergin (1975) y Cavaliere. Michaëlis oscila entre *mucha* (*vez*) (1897) y *muita* (1904). Appel prefiere *moitas*, y lo mismo Lommatzsch, Bertoni, Hill–Bergin (1941) y Bergin.
- 50 Actualmente, aunque hay variantes dialectales, como *muto* o *mutio*, el gallego utiliza preferentemente *moito* y el portugués *muito* (generalmente, nasalizado).

deformación de ellas (a no ser que el *ues es p.nado* de M suponga un *vez(es) *esperado*). La diferencia fundamental entre *vezes* y *vetz*⁵¹ es tal vez que una tiene dos sílabas y la otra sólo una; por ello, los editores que eligen *vezes* se inclinan invariablemente por *penado*, y donde hay *vetz* sigue *resperado* (reconstruido por Michaëlis en *despertado* o *espertado*).

La lectura *penado* está en Sg y, según justifica D’Heur (1973: 170), es también la base de M (*p.nado*), a¹ (*pensado*) y R (*pessado*), mientras Cf tienen *resperado* y E *reparado*. La interpretación de *resperado* vendría apoyada por el tópico cortés de que el amor no permite conciliar el sueño; la dificultad reside en que *resperar* no lo encontramos en gallego-portugués —donde lo general es *espertar* o *despertar* (como muy bien sabía Michaëlis)—, ni siquiera en prov., donde lo más próximo parece ser *resperir*, por lo que, aunque el contexto nos lleve a entender de buena gana ‘despierto muchas veces cuando, de noche, yazgo en mi cama’, nos parece más sensato aceptar —a regañadientes— *penado* (que nos permite conservar *vezes*), debidamente documentado y que alude asimismo a la «coita» amorosa, aunque nos resulte un tanto forzada la construcción *son penado*⁵²; o arriesgarnos a restaurar *espertado* y aceptar la reducción *vez* (¿tal vez por haplogía?) o el provenzalismo *vetz*.

7. Llegamos ahora al verso que más dificultades de interpretación puede ofrecer. D’Heur (1973: 171) reproduce al completo las lecturas de los manuscritos y las separa en dos bloques, que nos parece oportuno recoger aquí:

E	por uos ero non perferto	M	e qar noca ma porfeto
C	pro uos cre e non proferto	R	e car non clamey profeito
f	pro uos era non pro feito	a ¹	e car re nomi profeito
		Sg	e can noy trob nuyl profeyto

Indicaremos simplemente que, hasta Appel, todos los editores partían de la primera columna (ECf), a la que no encontramos demasiado sentido, a no ser tal vez a f. Appel lee «e car nonca m’a profeito» y lo repiten prácticamente del mismo modo el resto de las ediciones; la variación más notable afecta a la última parte del verso, pues, mientras unos se inclinan por *m’a profeito* (Appel, Lommatzsch, Bertoni, Hill – Bergin [1941], Pidal), otros prefieren *m’aprofeito* (Crescini, Brittain, Monteverdi, Viscardi, Cusimano, Linskill, Riquer, Hill – Bergin [1975], Cavaliere). Ambas opciones son posibles en gallego-portugués⁵³, siempre que cambiemos la *-f-* en *-v-*, pues las formas con *-f-*, que muestran probablemente un resto de concien-

51 *Vezes* aparece por vez primera en Appel (1895) —Michaëlis entiende un singular *vez*— y se repite en Lommatzsch, Bertoni, Hill–Bergin (lo enmiendan en *vetz* en 1975), Bergin y Pidal. Los demás se deciden por *vetz* (o *ves*: Galvani, Mahn y Balaguer).

52 Menos todavía resolvería aquí un *ei penado*.

53 D’Heur (1973: 172, n. 26) ofrece referencias tanto de *aver proveito* como de *aproveitar*.

cia de composición sobre *FACERE*, son propias más bien del fr. (*profit*) o del occitano (*profeit, profieg*), pero, fuera del catalán (*profit*), en la P. Ibérica se hallan sólo de manera esporádica, porque lo normal es que, habiéndose perdido la relación con su origen, la *-f-* haya sido tratada como toda consonante sorda intervocálica, sonorizando⁵⁴.

Respecto al resto del verso, observaremos que *car* parece también un provenzalismo (en la P. Ibérica figura sólo en catalán y en textos aragoneses, pero incluso aquí pudiera ser catalanismo⁵⁵). La forma hispana de la conjunción causal es *ca*, que debe ser una reducción vulgar de *QUIA*⁵⁶ y que se utilizó durante toda la Edad Media, no sólo en gallego-portugués, sino también en castellano, aunque luego haya desaparecido en ambas lenguas.

También podría ser provenzalismo *nonca*, repetido invariablemente por todos los editores desde Appel, a pesar de no estar suficientemente avalada por los manuscritos. Pero se puede encontrar (así o como *nōca*) en gall.-port., aunque coexistiendo con *nunca* (que Lorenzo 1977: 912, data desde el siglo XIII), que acabaría por sustituirla⁵⁷.

8. La estrofa termina con un verso que alude, como el anterior, a la poca fortuna del enamorado y expresa el reconocimiento de su equivocación. D'Heur, propone corregir la persona verbal, claramente la primera en todos los mss. y aceptada como tal por los diversos editores, por la tercera, de tal modo que el *errado* no sería el poeta, sino su dama, al no concederle sus favores. Dice textualmente: «la relation avec le vers précédent suggère une troisième personne: le poète ne déclare pas “j'ai” ou “je suis failli”, mais plutôt “elle est faillie”, *falid'ê*» (D'Heur 1973: 173-174). No lo vemos tan claro. El trovador está exponiendo su sufrimiento y desasosiego amorosos y, por lo tanto, no tiene nada de extraño que, al comprobar lo infructuoso de sus anhelos, piense que, puesto que nunca obtiene provecho, se ha equivocado⁵⁸.

La primera palabra aparece como participio en los manuscritos (M, *falit*; CR, *falhit*; f, *failhit*; Ea¹, *faillitz*; Sg (*suy*) *falido*)⁵⁹. La elisión de la vocal final átona es

54 Cfr. Corominas-Pascual (1980-1991, IV: 664). De todos modos, Lorenzo (1977: 152-153), registra la existencia, en los siglos XIII-XIV, de «una variante más latina *aprofeitar, profeitar*».

55 Cfr. Corominas-Pascual (1980-1991, I: 839).

56 Hay otro *ca*, comparativo (de *QUAM*), utilizado aún hoy popularmente en portugués y de modo general en gallego (cfr. Lorenzo 1977: 257). Para el gallego, puede verse también Santamarina (1974).

57 En gall.-port. y castellano, parece que la U breve latina, seguida de la secuencia nasal + velar, cierra en u (cfr. ejemplos como *JUNCUM* > *xunco, junco*); vid., entre otros, Williams (1975: 52).

58 Es posible que el uso de *seer falido* en el sentido de ‘proceder mal o sin juicio’ (cfr. Nunes [1932] 1971: 541, donde explica así ejemplos como «ca será hi falido / se mh-a tener guardada», de la cantiga CXCI, 23) haya llevado a D'Heur a pensar que es la dama quien actúa «sin juicio».

59 Michaëlis, que en 1897 proponía *falhit soi*, reconstruye en 1904 una perífrasis de futuro, *falir ei*, quizás tratando de salvar a un tiempo el problema del auxiliar y el de la medida del verso.

correcta si el auxiliar que sigue es, como en M, *ei* (valdría también el *ay* de R, que es correcto en provenzal), pero difícil de aceptar si lo que viene a continuación es, como indican la mayoría de los ms., *son*⁶⁰. Hasta Crescini (con la excepción, ya mencionada, de Michaëlis), todos los editores presentaban *falhit* (*fallit*, *faillit*) *soi* (o *soy*). Appel —y, tras él, casi todos los demás⁶¹— tiene, en 1912, *falid'ei* (en 1895 todavía *faillit ei*). El inconveniente mayor está en que el verbo *falir* suele aparecer conjugado en los cancioneros con el auxiliar *ser*⁶², con lo que ese *falid'ei* que resolvería parte de los problemas plantearía otro nuevo, obviado por D'Heur al suponer que se trata de una 3.^a persona y no de la 1.^a

El segundo hemistiquio no ofrece dudas; dice *en meu cuidado*⁶³, y así lo reconocen todas las ediciones, que varían únicamente la forma del posesivo. Por ello, sólo queremos llamar la atención sobre el significado del sustantivo, que se aplica de modo evidente en la lírica gallego-portuguesa a la 'preocupación, pensamiento, pena (especialmente amorosa)'⁶⁴.

9. Viene a continuación un verso, que está en todos los manuscritos salvo R, pero que sólo aceptan los editores más antiguos (no lo recogen, sin embargo, Rohegude ni Michaëlis o Crescini), porque daría lugar a una estrofa de nueve versos, cuando los cuatro anteriores tienen sólo ocho. Por otra parte, lo único que hace es insistir en la idea de *falir* y en la de *cuidado*, por lo que casi parece un desdoblamiento o explicación del verso 40⁶⁵.

Nos quedan, finalmente, los dos últimos versos de la tornada de 10 (dos para cada lengua) con que remata la composición. Estos versos faltan en los ms. EMa¹, pero, en compensación, la tornada aparece recogida —como ejemplo de «cobla partida»— en las *Leys d'amors*⁶⁶. La lectura de CRfSg para el v. 49 es casi unánime⁶⁷: «mon co-

60 *Son* está en a¹; C tiene *soy*, f *soi*, E *sui*, Sg *suy*.

61 Bertoni escribe *faillit ei* y Pidal insiste en *falhit soy*.

62 Cfr., por ej., Nunes ([1926-1928] 1971, III: 619).

63 Sólo Sg tiene *al*, frente a *en* (Cf) y *e* (EMRa¹). El sustantivo aparece escrito *cuydado* en Sg y *caidado* en R; en los restantes está como *cuidado*.

64 Cfr. Rodríguez (1980: 70-71), donde hace también referencia a los glosarios de otras ediciones, que confirman este significado. Allí mismo (Rodríguez 1980: 68), puede verse un ejemplo que muestra cómo el trovador enamorado, agobiado por las cuitas y «cuidados» amorosos, necesita componer, cantar: «Muitas ei, ei cuidad'e so[n] mi fal» (IV, 7).

65 No consideramos, por ello, necesario comentarlo; pueden verse, tanto las lecturas de los manuscritos como las interpretaciones de los editores, en D'Heur (1973: 174). El mismo D'Heur (1973: 175) reconoce que «Il est non moins certain qu'il n'existait pas dans l'original, parce que son caractère de glose, et de glose occitane, est évident».

66 Vid. las oportunas referencias en D'Heur (1973: 175-176, n. 32).

67 Sólo Sg cambia *trayto* por *treyto*, que es precisamente la forma a admitir, en correlación con *maltreito*, del que parece extraído.

rasso mauetz trayto»⁶⁸, mientras que para el 50 hay pequeñas discrepancias, aunque se repiten —con variantes—: la expresión *mout gen*, el gerundio de *faular* y el participio *furtado* (que sería la única voz gallega del verso). Las *Leys* cambian el posesivo del verso 49 por el artículo determinado *lo* y el part. *trayto*⁶⁹ por *touto*, y salvan la dificultad del *gen* y del *faulan* cambiándolos por el adverbio *doussamen*. En ellas se apoya Michaëlis para leer, en 1904, «meu coraçon m'avedes treito, / mui docemente furtado»⁷⁰, en un intento (fallido, en cuanto que, de nuevo, origina una sílaba de más en el primero de estos versos) por recuperar en lo posible la lengua gallego-portuguesa, tan desfigurada aquí. D'Heur estima que «Une restitution gallicienne de ces deux vers est impossible parce que la tradition manuscrite, à part les modifications indépendantes introduites par les versions des *Lois*, est uniforme et particulièrement solidaire de l'archétype», por lo que prefiere, en este caso, ser fiel al original, a pesar de que el resultado tenga más de provenzal que de gallego-portugués⁷¹.

10. Llegamos al final, con la impresión de haber planteado más dudas que de aportar alguna solución. Parece obligado, de todos modos, ofrecer una interpretación global de la estrofa, y vamos a osar hacerlo, aunque sin pretender otra cosa que resumir con ello los puntos que continúan siendo problemáticos para nosotros:

* Mais tan temo *vostro* preito,
todo.n son escarmentado;
por vos ei pen'e maltreito
é meu corpo lazerado;
la noit, can jaç'en meu leito,
son moitas vez espertado,
e, *ca* nonca m'a *proveito*,
falid'ei en meu cuidado.
.....
meu coraçon m'avetz treito
e mou gen favlan furtado.

68 La única palabra gallega, y deformada, sería *corasso*, en lugar del *cor* occitano.

69 D'Heur (1973: 179) apunta a que la posible confusión occitana entre los participios de *traire* (<*TRAGERE) y *trair* (<*TRADIRE) haya podido ser la causa de su sustitución por el de *tolre*, añadiéndole (por razones de rima) la vocal átona final que correspondería en gallego.

70 La relación completa de las ediciones puede verse en D'Heur (1973: 176-178).

71 Encontramos muy interesante la mayoría de las opiniones que, sobre la tornada, vierte D'Heur (1973: 179-180), aunque se podrían hacer algunas objeciones, como que no es obligatorio el uso del pasado simple *trouxestes* por *avedes treito* (forma participial que no encontramos en gallego-portugués) y que, más que *fablar*, lo que se usa desde la Edad Media es *falar*.

Hemos destacado, en cursiva, algunas cuestiones que queremos replantear, cerrando con ellas estas reflexiones:

- 1) Mantenemos *vostro* por las razones aducidas en 1, pero, si realmente es posible suponer *vosso*, nos inclinaríamos por ella, por ser la forma normal en los cancioneros gallegos.
- 2) *todo.n* no parece ofrecer dudas de lectura, aunque en gallego iría mejor *tod'en*.
- 3) *por* podría sustituirse por *per* (cfr. *supra* 3).
- 4) Conservamos los provenzalismos *la noit* y *can* por razones métricas.
- 5) Tratamos de restaurar el v. 6 como sería en gallego medieval, aun admitiendo la dificultad de ese *vez espertado*.
- 6) No tenemos pruebas seguras de *ca*, por lo que podría admitirse *car* como un provenzalismo más.
- 7) Proponemos *proveito* (o *aproveito*) como forma «más gallega», aunque, como hemos apuntado en la nota 54, podría ser *profeito* (no aparece con -v- en ningún manuscrito).
- 8) Admitimos provisionalmente la construcción con el auxiliar *haber* para que *falid'* no plantee dificultad; de otro modo, habría que suponer un *falid* (o *fallit*) *son*.
- 9) Mantenemos también el hibridismo luso-occitano de la tornada, por no haber encontrado una solución más aceptable. Recogemos, de todos modos, *favlan* (por *faulan*), como hacen la mayoría de los editores, porque podría ser un cruce de las formas castellana y gallega, aunque la terminación de gerundio (-*an* por -*ando*) tenga que ser aceptada como provenzal.

2 Los versos gallego-portugueses del sirventés trilingüe de Bonifacio Calvo

[J. Montoya Martínez – J. Paredes Núñez (eds.), *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega en el xxv aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*, Granada: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1985: vol. I, 45-53]

La composición dirigida por el trovador de origen genovés Bonifacio Calvo¹ a Alfonso X de Castilla en torno al año 1254² que comienza con el verso *Un nou sirventes ses tardar* está escrita en tres lenguas distintas³, la segunda de las cuales es, indudablemente, la gallego-portuguesa⁴, que aparece bastante menos deturpada de lo que se pudiera pensar a simple vista con la sola consulta de algu-

- 1 Si bien no existen muchos datos precisos acerca de su vida, parece que procedía de una importante familia genovesa, y se sabe con bastante certeza que residió varios años, aunque se discuta cuántos, en la corte de Alfonso X. El trabajo más reciente de los consultados sobre este asumo (Tavani 1981: 85) admite, prudentemente, que su estancia en ella transcurrió entre 1253 y 1264; otros críticos alargan un poco el período, pero siempre dentro de los límites comprendidos entre 1252 y 1273 (*vid.* un resumen de la cuestión en D'Heur 1973: 224-225). En esos años debió de componer, además de nuestro sirventés, sus dos camigas de amor (pueden verse en Michaëlis [1904] 1966, I: 521-523) y algunos poemas en provenzal (*vid.* D'Heur 1973: 225-228). La misma Michaëlis ([1904] 1966, II: 438-445) se ocupó de recoger datos sobre su vida y obra.
- 2 Pueden verse las razones aducidas para fecharlo así en Riquer (1975, III: 1422).
- 3 No deja de llamar la atención el hecho de que, habiendo organizado el sirventés en cuatro estrofas, y disponiendo del modelo «possibile (ma non necessario)», como indica Tavani (1981: 86) del descort de Raimbaut de Vaqueiras, no haya utilizado Bonifacio Calvo una cuarta lengua, que bien pudiera haber sido su propio dialecto materno. En este sentido, resulta bastante convincente el argumento de Tavani (1981: 85-87) de que «il suo (...) non è un gioco linguistico ma un *exploit* letterario», que permite ver con claridad que «le lingue cui viene riconosciuta la dignità di espressioni delle poesia lirica sono soltanto il provenzale, il francese e il galego-portoghese». A pesar de ello, y tal vez movidos por el ejemplo de la canción de Raimbaut de Vaqueiras, algunos quisieron ver la presencia del italiano en la estrofa IV (*cfr.* por ej. Michaëlis, [1904] 1966, II: pp. 441: «A quarta falla um dialecto talvez italiano (que ainda não foi classificado), a não ser que nella se misturen os tres idiomas empregados nas anteriores»).
- 4 Además de las motivaciones literarias expuestas por Tavani (*vid.* referencias en nota anterior), existen razones claras de orden lingüístico, de las que puede verse un compendio en D'Heur (1973: 228-250). Y, además, no se trata de gallego-portugués «arcaico o scorretto, come si è affermato da parte di qualcuno per giustificare le condizioni in cui il testo è conservato dai quattro manoscritti, bensì di galego-portoghese corretissimo. Certo, la strofa si presenta in qualche punto con deficienze di un certo rilievo, ma si tratta di corrottele per lo più grafiche che lasciano vedere chiaramente sia la lezione originaria sia le modalità per le quali quella lezione può essersi corrotta, e che comunque non sono mai tali da compromettere l'individuazione della lingua in cui è stata scritta la strofa né da autorizzare al proposito ricerche in altra direzione» (Tavani 1969: 61).

nas ediciones, como las de Appel (1895: 108-109)⁵ y Bertoni (1967: 422-423)⁶. Hay algunas razones que permiten explicar esto bastante bien. Por una parte, mientras el descort de Raimbaut de Vaqueiras fue compuesto en un momento en que el gallego-portugués «aveva sì una tradizione lirica, ma di data recentissima e tutt'altro che nota fuori della penisola iberica» (Tavani 1981a: 82)⁷, cuando Bonifacio Calvo la utiliza en su sirventés, la lengua contaba ya con la «scia di una tradizione lirica ormai consolidata da oltre un cinquantennio di esperienze» (Tavani 1981a: 85). Por otra parte, de los manuscritos que nos han transmitido el poema de Raimbaut, los más próximos a lo que debió de ser el original son del siglo XIV, con lo que no es de extrañar que, sumado esto a lo que acabamos de exponer, el descort apareciera convertido casi en un auténtico galimatías⁸. Por el contrario, *Un nou sirventés...* se ha conservado en dos manuscritos, I y K, de finales del siglo XIII⁹, copias ambas (al menos según Bertoni 1967: 193) de un mismo original perdido, y en otros dos del siglo XVI; el d, que parece copia de K¹⁰, y a¹, que es «copia, quasi integrale di una silloge preziosissima perduta detta di Bernart Amoros» (Bertoni 1967: 197)¹¹, y que contiene también la canción plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras. Por ello, los versos gallego-portugueses (el último de la primera estrofa y los seis primeros

5 Antes, Milá i Fontanals ([1889] 1966: 186) presenta una jerga difícil de interpretar, y deja sin reproducir los versos 10 y 11.

6 Esta edición es la reproducida por Riquer 1975, II: 1422-1423. El texto de Horan (1966: 69-70) sigue bastante de cerca la lectura de Bertoni, aunque con algunas divergencias que comentamos abajo.

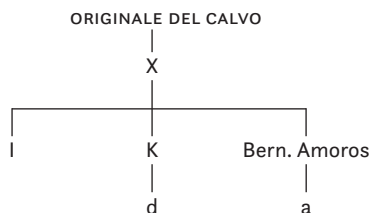
7 Recordemos que la producción literaria de Raimbaut de Vaqueiras se fecha entre los dos últimos decenios del siglo XII y los primeros años del siglo XIII (vid. un resumen sobre la vida y actividad de este trovador en Riquer 1975, II: 811-815), donde pueden completarse también las referencias bibliográficas) y, más concretamente, *Eras quan vey verdeyar* debió de ser compuesto aproximadamente entre 1190 y 1203 (vid. Crescini 1932: 507 y ss.).

8 No olvidemos tampoco que las lenguas presentes en él son cinco, entre ellas el gascón, «di cui la strofa del nostro trovatore costituisce l'unico documento letterario» (Tavani 1981a: 82).

9 O principios del siglo XIV, según Bertoni (1967: 193). En Brunel (1935), tanto el I (núm. 142) como el K (núm. 179) llevan la anotación «écrit au XIII^e s. en Italie».

10 Y «opera d'un amanuense inespertissimo» (Bertoni 1967: 193). Brunel (1935: 314) indica tan solo «XIV^e s., supplément sur papier».

11 Y Brunel (1935: 315): «copie faite en 1589 par Jacques Teissier de Tarascon du chansonnier de Bernart Amoros». El stemma viene reproducido en Bertoni (1967: 427):



Los manuscritos I y K se encuentran en la Biblioteca Nacional de París (núms. 854 y 12.473), y los otros dos en la Biblioteca Estense de Modena.

de la segunda)¹², plantean pocos problemas de interpretación¹³, como puede advertirse con la simple reproducción de lo mismos, que tomamos de Tavani (1981a: 16-17)¹⁴:

- v. 7 el faz'o que quiser fazer.
- Mas eu ouç'a muitos dizer
que el non los quer cometer
- 10 si non de menassas, e quen
quer de guerr'onrrado seer,
sei eu muy ben que lli conven
de meter hi cuidad'e sen,

La reconstrucción presentada por D'Heur (1973: 247) presenta bastante similitud con esta lectura, de la que sólo se diferencia en los siguientes puntos:

- v. 7 el faz...
- v. 9 ... non os quer...
- v. 10 se non de *mêaças*...

Vamos a comentar estas variantes, así como algunas otras que aparecen en las restantes ediciones, a fin de tratar de comprobar el buen conocimiento que Bonifacio Calvo tenía de la lengua —y la lírica— gallego-portuguesa, conocimiento comprobable ampliamente en sus dos cantigas de amor (citadas en nota 1), y explicable por su prolongada estancia en la corte de Alfonso X (autor él mismo de sirventeses en la misma lengua).

1. En el verso 7, todas las ediciones recogen

el faz'o que quiser fazer,

- 12 La explicación de esta aparente rareza (en el caso de Raimbaut, cada lengua ocupaba una estrofa completa, y se repetían todas, por el mismo orden, en la tornada —2 versos por cada lengua—) estriba en la variedad versificatoria elegida por Bonifacio Calvo, las *coblas capcaudadas*, en las que la rima del último verso de la estrofa se repite necesariamente en el primero de la estrofa siguiente; aquí, la coincidencia de rima se extiende a la de la lengua empleada. El sirventés consta de cuatro *coblas singulares*, de 7 versos octosílabos, con rima aababbc.
- 13 Destaca Tavani (1969: 61) que «la trasmissione grafica non poteva storicamente essere meno corretta di quanto in realtà essa sia: i manoscritti che conservano il testo di Bonifacio (lka¹d) sono tutti canzonieri copiati in Italia, da amanuensi italiani, i quali verosimilmente ignoravano persino l'esistenza di una lingua e di una poesia galego-portoghese (...) evidentemente gli amanuensi italiani duecenteschi, abituati a copiare testi in lingue note come il provenzale e il francese, e trovatisi in presenza di una lingua sconosciuta e probabilmente ad essi incomprensibile, hanno più o meno consapevolmente realizzato un'opera di travestimento intesa ad adeguare per quanto possibile l'ignoto al noto».
- 14 De acuerdo con la indicación que figura a continuación del texto, sigue una edición que no hemos tenido ocasión de consultar, la de Branciforti (1955). Tampoco hemos podido confrontar directamente la de Peláez (1896-1897: 318-367), pero es la reproducida por Appel (1895: 108-109).

excepto Milá i Fontanals («el *fazo* so que quiser *far*») y D’Heur, que cambia el presente de subjuntivo exigido por el contexto, en correlación con el futuro de subjuntivo siguiente ((después de que yo haya dicho lo que debo), él haga lo que quisiere hacer’), en un presente de indicativo que desfigura el sentido del período.

Tavani (1969: 62) llama la atención sobre la grafía *faz*, que considera menos correcta que *faç*, pues, efectivamente, la solución más frecuente para -kɨ- intervocálico es la africada dental sorda [ts]¹⁵, igual que en la mayor parte de la Romania occidental, salvo el español, que presenta más a menudo un resultado sonoro¹⁶. De todos modos, si tenemos en cuenta que el radical *faç*- sólo se encuentra en el presente de subjuntivo y en *faço*, mientras que *faz*- está en el infinitivo, en el resto del presente de indicativo y en el imperfecto (donde [dz] < -ke, i-), y se corresponde con el *fez*- del *perfectum*, se entiende que la analogía (¿gráfica o articulatoria?) haya podido llevar a *fazo*, *faza*, etc.

Por lo demás, Tavani (1969) y D’Heur (1973: 235-236) concuerdan en aseverar la frecuencia de la construcción *quiser* + infinitivo en gallego-portugués, e incluso el segundo proporciona abundantes ejemplos de la misma.

2. El verso 8, primero de la estrofa II, comienza en todas las ediciones, excepto en Tavani y D’Heur¹⁷, con un *mas ieu* que está relacionado con el *se ieu* del verso 12, tal como lo lee Bertoni (y, lógicamente, repite Riquer). Pero, mientras en el segundo caso la casi totalidad de los editores, incluido Milá i Fontanals, han separado adecuadamente el *seieu* de los manuscritos en *sei eu*, no han recuperado para el verso 8 la forma correcta *eu*, que puede ser una «variazione provenzaleggiante», como admiten Tavani (1969: 62) y D’Heur (1973: 230-231), quien la explica precisamente a partir de una interpretación errónea de los copistas de ese *seieu* como *se ieu* (‘si yo’). Por otra parte, ¿no podría tratarse tal vez de una alteración de *mais eu* en *mas ieu*? Porque *mas es*, efectivamente, forma gallego-portuguesa de la conjunción adversativa, pero más reciente que *mais*¹⁸ y el mismo D’Heur (1973: 236-240) proporciona, en nota a pie de página, numerosos ejemplos de ambas (más abundantes para *mais*) en comienzo de verso, incluso algunos en contextos muy similares

15 Hoy el portugués presenta normalmente la fricativa [s], mientras el gallego ha resuelto, excepto en las zonas del «seseo», la pareja de sibilantes [ts] y [dz] de la misma manera que el español, es decir, en [θ].

16 Vid. al respecto Lausberg (1965, I: 394-397). De todos modos, el gallego-portugués presenta algunos casos de -kɨ- > [dz], como FIDUCIAM > *fiuza*, IUDICIUM > *juizo*, que suelen explicarse por confusión entre los resultados de -tɨ- y -kɨ- (vid., por ej., Williams 1975: 90).

17 Michaëlis ([1904] 1966, II: 441) indica entre corchetes, debajo de la lectura «mas ieu oug za maintos dizer», que debe interpretarse como «mas eu ouç’a muintos dizer».

18 Cfr. el verso 33 (primero de la estrofa v) de Eras *quan vey verdeyar*: «Mais tan temo vostro preito». Hoy en portugués la conjunción adversativa es *mas*, y *mais* el adverbio de cantidad (y comparativo); en gallego, *mas* ha sido sustituido por *pero* como conjunción, y *mais* es, sobre todo, adverbio (vid. Lorenzo 1977: 824).

al que nos ocupa, como el «mais a verdade vos quer'eu dizer» de Vaasco Praga de Sandin (D'Heur 1973: 238).

Igual que en el verso anterior, también en éste tenemos una construcción muy característica de la lírica gallego-portuguesa, 'oír a muchos decir' como reconocen Tavani (1969: 62) y D'Heur (1973: 240, donde pueden confrontarse varios ejemplos de la misma). En ella, la forma *ouço*, que es la correcta en esta lengua, aparece generalmente como *oug* (Milá i Fontanals, Horan, Bertoni) o *ougz* (Appel, Hill – Bergin). Michaëlis entiende que se debe leer *ouç'* (*ouç'a*), igual que Tavani y D'Heur; la razón es bastante simple: el grupo -dj- en este contexto —precedido del diptongo *au*, que pasa a *ou*— se resuelve en gallego-portugués en [ts], pero en provenzal evoluciona a [dʒ], que, al quedar en posición final, ensordece ([tʃ], pero puede conservar la grafía *g*. Así, ante una forma *ouç'* (o incluso *ouz'*), un copista provenzal puede haber reconocido en ella, «le correspondant de *oug* occitan¹⁹, et qu'il aura donné d'instinct une couleur plus occitane à la forme qu'il transcrivait. Le témoignage du manuscrit a¹ est formel à cet égard: la forme *aug* dérive directement de *oug*. Pour la suite, les copistes s'en sont tirés comme ils ont pu, maintenant le *z* de *ouz'* dans le cas du groupe IK, tenant donc *za* pour une variante graphique de *ça*, *sa*, l'adverbe occitan qui signifie "ici", ou corrigeant en *ia*, l'adverbe occitan qui signifie "déjà, maintenant"» (D'Heur 1973: 231-232)²⁰.

Hechas esta observaciones, queda claro que la interpretación correcta es *ouç'a*, como lo entienden también Michaëlis (aunque lea *oug za*) y Tavani, y no *oug za* —aunque esté en los manuscritos I y K—, como editan Milá i Fontanals (*oug sa*), Appel (*ougz a*), Horan y Bertoni (*oug ia*, que es lo que se lee en a¹) o Hill – Bergin (*ougz'a*).

El cuantificador que sigue debe verse en relación con el adverbio de intensidad presente en el verso 12, como refuerzo del adverbio *ben*²¹. El primero aparece como *maintos* en los manuscritos, el segundo como *mun* (I, K), *num* (d), *niun* (a¹; es forma corregida: ni aparece «scritto dal corr. su *m-* espunta», Bertoni 1967: 422²²). Parece bastante claro que la base de *maintos* está en una forma *muitos*, «letta forse 'maitos' e corretta in *maintos*, travestita cioè con abiti gallo-romanzi» (Tavani 1969: 62)²³; es decir se trata de «une hybridation due à un copiste méridional»

19 De todos modos, recordemos que la forma corriente en provenzal —al menos en la lengua medieval— es *aug*.

20 Vid. también Tavani (1969: 62): «*oug za* è il portoghese *ouça* (*ouç'a*) scritto *oueza*, in cui la *z* era probabilmente a tratto prolungato e arrotondato sotto il rigo; l'arrotondamento inferiore di *z* potrebbe essere stato attribuito alla *c* e da questo scambio si sarebbe prodotto il falso nesso grafico *gz*».

21 Así lo hace D'Heur (1973: 232).

22 Milá i Fontanals presenta *maintz*; Michaëlis (aunque añadiendo que debe interpretarse *muintos*), Appel, Horan, Bertoni, Hill – Bergin, *maintos*. Tavani y D'Heur proponen, en cambio, *muitos*.

23 Vid. también D'Heur (1973: 232-234), donde discute la posibilidad de una forma nasalizada *muintos*, que no parece probable.

(D’Heur 1973: 232); en cuanto a *mun*²⁴, «non è altro che un banalissimo *muy* nel quale gli amanuensi italiani non hanno individuato (forse per guasto nella scrittura dell’antigrafo) la parte inferiore di *y*» (Tavani 1969: 63).

3. En el verso 9, K presenta la forma verbal *quer*, que está como *quier* en I (y escrita *qier* en a¹). La variante diptongada no es, evidentemente, gallego-portuguesa —ni provenzal—; que se trata de una alteración viene demostrado por el hecho de que, en el verso 11, donde se repite la misma forma, está en todos los manuscritos y ediciones como *quer* (en ocasiones escrito *qer*)²⁵.

Por lo demás, la única divergencia que puede encontrarse en este verso reside en la forma átona del pronombre de 3.^a persona procedente de *ILLOS*²⁶, que «ne peut être en portugais que *os* dans cette position, car la forme *los* se trouve seulement dans les cas où l initial représente une *s* ou une *r* assimilée» (D’Heur 1973: 241). Efectivamente, la segunda forma del pronombre se utiliza generalmente en gallego-portugués tras *-r* o *-s*, donde se produce asimilación (por ej. en *por los* > **pol-los* > *polos*; *todos los* > **todol-los* > *todos*), pero, aun sin ser tan frecuente, puede darse también tras *-n* (*con los*, *non los*), donde la asimilación tiene carácter progresivo (*non los* > **non-nos* > *nonos*).

4. La conjunción condicional que comienza el verso 10 está en manuscritos y ediciones como *si*, pero ya Michaëlis anotaba «si [= se]», y D’Heur (1973: 242) propone «pour le rétablissement du texte la forme portugaise *se*», puesto que en gallego-portugués es mucho más frecuente ésta que la variante, existente también, pero más raramente, *si*, hasta el punto de que en ocasiones incluso el adverbio *si* (de *SIC*), quizá por analogía entre construcciones del tipo «si Deus me valha» y «se Deus me val», aparece sustituida por *se*²⁷.

Menassas, por su parte, representa el gallego-portugués *mêaça*, «scritto anche *menaça*, *menassa* per scioglimento del compendio» (Tavani 1969: 62)²⁸.

5. Para el verso 12 hay unanimidad en las lecturas, si bien D’Heur y Tavani corrigen la forma *ondrado*, presente en todos los manuscritos, por *onrrado*, que es, desde luego, la solución más corriente en gallego-portugués, con reforzamiento articulatorio (y por tanto gráfico también) de la vibrante tras nasal. De todos modos, si

24 Aparece así en Bertoni y Hill–Bergin. Michaëlis propone *mu[i]n*; Milá i Fontanals y Horan *muit*; Appel y D’Heur *mui*; Tavani *muy*.

25 Sólo recogen *quier* Milá i Fontanals y Bertoni.

26 Está siempre como *los*, excepto en la reconstrucción de D’Heur, que propone corregirla en *os*.

27 Pueden verse ejemplos de *se* como adverbio modal en Lorenzo (1977, II: 1200).

28 Vid. también D’Heur (1973: 242), que recuerda, además, para la utilización de la grafía *ss* por *ç* (= [ts]), la forma *corasso* del verso 49 del descort de Raimbaut de Vaqueiras.

bien *ondrado* puede ser, como indica D'Heur (1973: 243), «une occitanisation supplémentaire du texte», tampoco hay razones de peso para negar que sea española, puesto que en provenzal parece menos frecuente (frente a *onrado*) que en español, donde puede encontrarse desde el Cid, en Berceo, *Apolonio*, *Alexandre*, etc., mientras que *onrar*, que se documenta por vez primera en Berceo (como variante de *ondrar*), no se generaliza hasta la época de Juan Ruiz²⁹. Y no olvidemos que la corte de Alfonso X, en la que residió Bonifacio Calvo, tenía su sede en Toledo, por lo que no es imposible que nuestro trovador haya empleado algún castellanismo³⁰.

6. Los problemas relativos a *sei eu*³¹ y *mui*, del verso 12, han sido comentados ya en 2., a propósito de *ma(i)s eu y muitos*.

La forma átona del pronombre de 3.^a persona en función de CI es indudablemente *lli*, sea su grafía *li* (Milá i Fontanals, Horan), *lli* (Appel, Bertoni, Tavani, D'Heur, Hill – Bergin) o *lhi* (Michaëlis), porque de todas estas maneras puede representarse la palatal, si bien *li* es más característica de textos arcaicos y tal vez podría responder —aparte de a las dificultades (y consiguientes vacilaciones) planteadas en todas las lenguas románicas ante la necesidad de encontrar grafías adecuadas para los fonemas palatales— a la variante anteconsonántica no palatalizada, pues está claro que, en un primer momento, el pronombre conocería un resultado *le* o *li* que, al encontrarse ante palabra comenzada por vocal, y sobre todo ante los pronombres *o*, *a*, originaría un **li-o*, **li-a* > *llo*, *lla*, de donde la palatal se extiende a *le*, *li*, en cualquier posición, convirtiéndolo en *lle*, *lli*³².

- 29 Cfr. Corominas-Pascual (1980, III: 383). En realidad, en español cabría esperar la solución con metátesis de *-n'r-* *ornar*, igual que en GENERU > *verno* (gall.-port. *genro*), pero las soluciones posibles para estos grupos consonánticos son bastante variadas, y la introducción de una consonante puente es relativamente habitual (piénsese, por ej., en los futuros del tipo *tendré*, *vendré*, etc.). En gallego-portugués, en cambio, la epéntesis en el grupo *-n'r-* (en *-m'l-* si está bien documentada) es prácticamente inexistente (Nunes 1975: 140, indica que «tal grupo [ndr] se não formou na nossa língua, provindo, portanto do castelhano ou francês aqueles vocábulos [*acendrar*, *engendrar*, *ondrar* (arc.)]»).
- 30 En cuanto al motivo de la deshonra como recompensa por eludir las obligaciones feudales de un caballero es, como indica D'Heur (1973: 243), motivo recurrente en muchas cantigas de escarnio, entre ellas algunas del propio Rey Sabio, al que va dirigido este sirventés.
- 31 D'Heur (1973: 243-245) ofrece abundantes ejemplos gallego-portugueses del empleo del giro *sei eu* para afirmar un hecho o una idea, así como del refuerzo de dicha afirmación operado con ayuda de *ben*, antepuesto o pospuesto al verbo, y del mismo refuerzo de este adverbio por medio de *mui*. Tavani (1969: 63), para concluir sus consideraciones lingüísticas en torno a la atribución de estos versos al gallego-portugués y no a otra lengua, atiende también a que «la fraseología, se ocorresse, ce lo confermerebbe: 'el faç'o que quiser fazer', 'non los quer cometer', 'quen quer', 'sei eu muy ben que lli co[n]ven', 'cuidad'e sen' sono tutti sintagmi linguisticamente e letterariamente possibili e realmente esistenti soltanto in galego-portoghese».
- 32 Igual, por otra parte, a lo que sucedió en italiano para dar lugar a *gli*, o en español a *gelo*; etc. En cuanto a las otras grafías, *lh* tiene a su favor el ser la más general en provenzal, aparte de que, si *h* corresponde a *i*, como en *mh-a*, por ej., tan frecuente en la poesía gallego-portuguesa, estaría remitiendo al origen de [j] en el grupo *-lj-*, mientras que *ll*, que no tiene tal explicación etimológica en gallego-portu-

El verso termina con la palabra *conven* (está así en Michaëlis, Appel, Tavani, D’Heur, Hill – Bergin), que en el manuscrito K aparece escrita *cōven* —como es bastante usual en otros textos gallego-portugueses—, pero que los demás manuscritos interpretaron como *coven* (y así lo recogen Milá i Fontanals, Horan y Bertoni)³³.

7. El verso 13 no plantea dificultades de lectura o interpretación, y presenta la conjunción de dos elementos (cuasi sinónimos aquí) que se refuerzan mutuamente, *cuidad’e sen*. *Sen* es un provenzalismo del que pueden encontrarse multitud de ejemplos en la lírica gallego-portuguesa³⁴; *cuidado* «per tradizione lirica è essenzialmente, per non dire esclusivamente, galego-portoghese, soprattutto in nessi del tipo ‘cuidad’e sen’» (Tavani 1969: 63), aunque a D’Heur (1973: 246) «l’emploi du nom *cuidado* et son association avec *sen*» le parezcan únicos. A los ejemplos por él proporcionados del «usage assez rare» de *cuidado* queremos añadir al menos otro que D’Heur no puede desconocer, el del verso 40 del descort de Raimbaut de Vaqueiras («falid’ei en meu cuidado»), donde, igual que en muchos otros casos³⁵, el sentido del término es el de ‘preocupación amorosa’, pero la determinación viene dada únicamente por el contexto en que se inserta, y no es inherente a la palabra, que significa simplemente ‘preocupación, atención...’³⁶.

gués (sí, por el contrario, en español o catalán, donde -LL- > [ll]), es, sin embargo, frecuente desde los textos antiguos, y puede aparecer igualmente en provenzal o francés —aunque normalmente refuerza do en *ill*—, lenguas en las que tampoco palataliza la geminada latina.

- 33 El problema se repite en la cantiga de amor de Bonifacio Calvo que comienza *Mui gran poder á sobre min amor*, pues en el verso 25 aparece, en rima, *conven*, y en el interior del verso 27 *coven*, ambas en el cancionero A, mientras que el cancionero B «transmet la forme *conven* abrégée par deux fois. Il serait imprudent de rien conclure sur le caractère original de la leçon *coven* de A, d’autant que le signe d’abréviation de la nasale a pu être oublié par le copiste de A» (D’Heur 1973: 245). Por otra parte, el empleo de este verbo impersonal es frecuente en gallego-portugués (*vid.* los ejemplos recogidos por D’Heur 1973: 245-246) seguido de *que* + subjuntivo o de las preposiciones *a* o *d* (como en este caso) + infinitivo.
- 34 Sólo a modo de muestra, *vid.* Michaëlis ([1904] 1966, I: 7): «ca ei por vos eno meu coraçon / tan gran cuita, que mil vezes me ten, / senhor, sen fala e sen todo *sen*» (2, versos 5-7: Vaasco Praga de Sandin); Michaëlis ([1904] 1966, I: 10): «E el que vus tal fez, se m’algun ben / non der’ de vos, senhor, non me dê *sen* / nen poder de vus por én desamar» (3, versos 26-28: V. Praga de Sandin); Michaëlis ([1904] 1966, I: 43): «eu sobejo fazen mal-*sen*» (19, verso 12: Joan Soaires Somesso); Michaëlis ([1904] 1966, I: 78): «E vos por tolherdes mi-o *sen*, / nunca lhes queredes per ren / esta mezcra de min creer» (36, versos 12-14; Paay Soares de Taveiroos); Michaëlis ([1904] 1966, I: 103): «E mentr’eu non perder’o *sen*, / non vus devedes a temer» (48, versos 11-12; Martin Soares); etc.
- 35 En el mismo *Cancioneiro da Ajuda*, aunque en la variante *coidado*, *cfr.* entre otros: I. pág. 72: «Que eu assi fique desamparado / de vos, por que cuita grand’e *coidado* / ei! ei! ei!» (32, versos 14-16; P. Soares de Taveiroos); *ibidem*: 303: «E pois vus vi, nunca despois quis Deus / que perdess’eu gran coita nen *coidado*!» (151, versos 27-28: Vaasco Gil). *Vid.* también Johan Airas, en Rodríguez (1980: 68): «e tantas coitas, quantas de sofrer / ei, nonas posso en un cantar dizer. / Muitas ei, ei *cuidad’e* so [n] mi fal» (IV, versos 5-7).
- 36 *Vid.* por ej., en Mettmann (1959-1972, I: 130): «E todo seu *cuidad’era* de destroir los mesq[u]yos» (45, verso 15); Mettmann (1959-1972, I: 241): «(...) Poren na pura / Virgen tornou seus *cuidados*» (83, versos 27-28); etc. En Lorenzo (1977, II: 391) pueden verse múltiples ejemplos de las Crónicas y de otros textos de carácter no lírico, en los que el término está, por ello, desprovisto de toda acepción amorosa.

3 *Dona e senhor nas cantigas de amor*

[*Estudios Románicos*, 4, 1989: 149-170]

*Nen quis eu dona por senhor tomar
senon vós, que amo e quero amar*

PER'EANES MARINHO

S abido é que os trovadores galego-portugueses chaman *senhor* á dama por eles cantada. E repítese con frecuencia que tal denominación, precedida en moitos casos do posesivo *mha*, é, ou pode ser, un calco do *midons* empregado polos provenzais¹. Parece oportuno, e mesmo conveniente, establece-las relacións entre a *cansó* e a *cantiga de amor*², pero, en casos como éste, córrese o risco de estereotipar consideracións deste tipo ata o extremo de chegar a deformar, siquera parcialmente, ámbalas dúas realidades, a galego-portuguesa e a provenzal. Tal temor foi o que motivou as reflexións que a seguir se verten e que non pretenden senón chama-la atención sobre a necesidade de meditar sobre os tópicos que se transmiten duns estudos a outros sen variacións apreciáveis por consideralos verdades xa demostradas, cando, en ocasións, non son máis que citas parciais entresacadas de contextos máis completos.

1. Fixémonos en primeiro lugar en *midons*. Contra o que pudiera parecer pola importancia que acadou (sobre todo entre os estudosos da lírica galego-portuguesa), *midons* está moi lonxe de se-la fórmula predominante nas composicións occitanas³, onde é amplamente superada por *domna* (sola ou determinada mediante o

- 1 Afortunadamente, xa non é tan frecuente insistir tamén en que *senhor* é unha forma masculina (precisamente por influxo de *midons*). Aparte de que a terminación (nalgúns casos, sufixo derivativo) en *-or* mantivo durante bastante tempo a ambivalencia xenérica do latín, a presenza constante dos determinantes femininos (*mha*, *fremosa*, *boa*, *aposta*, *ben talhada*, etc.) resulta proba máis que evidente do seu carácter.
- 2 Pena (1986: 150-155) recolle o que se ten dito ó respecto ata o momento, pero este exame precisa aínda dunha revisión máis detida, posto que, por exemplo, non parecen totalmente correctas afirmacións como as de que os trovadores galegos descoñecen a *joi* e, pola contra, os provenzais ignoran a *coita*, pois, se ben é certo que non empregan eses termos para expresa-los sentimentos correspondentes, non por iso deixan os galegos de coñece-lo gozo da 'joi' (aínda que só sexa como algo inalcanzable) nen os provenzais o sufrimento da 'coita'.
- 3 Aínda admitindo a posible marxe de erro, non deixan de ser significativas as cifras proporcionadas por Sánchez Trigo (1986), que, tras examinar tódalas composicións recollidas en Riquer (1983), completándoas coas edicións completas dalgún trovador (Peire Vidal, Arnaut de Marueilh, Bernart de Ventadorn, Arnaut Daniel, etc.), mostra só 54 casos de *midons*, e oito de *sidons*, fronte a 193 de *domna* a secas, sen

posesivo ou algún calificativo), polo que non parece aconsellable poñelo en relación directa co uso de (*mha*) *senhor* en galego-portugués, se ben é certo que a relativamente pequena frecuencia do seu uso pode quedar contrarrestada pola conxunción que supón o emprego dunha forma masculina para se referir ó cumio das perfeccións femininas⁴.

Pero aínda máis curiosa pode resultar a consideración de que o trobador utiliza *midons* para expresa-la completa sumisión á dama, que é contemplada por el coma un señor feudal ó que se entrega como vasalo se pensamos que, en termos feudais, *don* non se emprega nese sentido. Hackett examina a colección de documentos occitanos publicados por Brunel (1926-1950) e non encontra máis que un exemplo de *don* para 'señor feudal', se ben aparece neles «comme titre honorifique, souvent réduit à *en*, ou à *n*; comme titre ecclésiastique, surtout dans les chartes du Limousin, et le *don* ajouté à un nom sert à distinguer le père du fils» (Hackett 1971: 290); polo contrario, a «désignation du suzerain est *senhor*, *señor*, même dans les plus anciennes chartes» (Hackett 1971: 290)⁵.

O traballo de Hackett presenta datos tan interesantes que merece a pena deter-se un pouco nel. O rastreo en textos latinos permítelle constata-la presión exercida por *senior* sobre *dominus*⁶ no século IX, advertíndose o emprego, «au dernier quart du siècle, de *domnus* comme forme de salutation et de *senior* comme désignation du seigneur» (Hackett 1971: 290). De todos xeitos, ata o ano 1000, alomenos na rexión do Mâconnais, *dominus* aplicábase ó «comte détenteur d'un fief», pero tamén ó «maitre des serfs» (Hackett 1971: 291). Un documento do Poitou, de principios do século XI, redactado nun latín «qui doit être très près de la langue parlée», mostra «onze exemples de *senior* comme désignation du suzerain, contre trois de *dominus*» (Hackett 1971: 291).

Na literatura occitana non trobadoresca, encóntrase *donz* no *Boeci* referido ó protagonista («Donz fo Boecis...», v. 28), co significado de 'noble', 'gran señor', pero o v. 37 indica que «de tot l'emperi.l tenien per *senhor*». Na Canción de Santa Fe, aparece *don* dúas veces en vocativo (unha dirixido a Daciano, outra a Deus) e tres

determinantes (pensemos no que se acrecenta este número engadindo as ocorrencias de *ma domna*, *bela domna*, *bona domna*, etc.).

- 4 Vid. o traballo de Hackett (1971), onde, entre outras cousas, se discute o xénero do posesivo *mi* (¿do latín *meus* ou de *mea*?) e a posibilidade de que o -s non sexa unha marca morfolóxica, dado que o sintagma é fixo e invariable, e aparece tanto en función de subxecto (incluso aquí é menos frecuente) como de complemento.
- 5 Rexistra tamén nese corpus dous usos de *midons* nun testamento feito en 1195 (*midons saita Maria de Clermont e midons saita María de Columbeir*), que considera «exemple trop tardif pour servir d'indication d'origine et sans doute reflet de la poésie profane» (Brunel 1926-1950: 290).
- 6 *Dominus* designaba en latín o dono, o amo, da casa (*domus*, que é o termo do que deriva), en oposición a *servus*, *ancilla*, e incluso *familia*. Por extensión, designa a todo tipo de 'maitre': dono da casa que recibe os amigos, mestre de cerimonia, e mesmo «maitre du peuple, tyran, despote». A lingua da Igrexa utiliza esta voz para traducilo grego *kupios* 'o Señor' (Cfr. Ernout-Meillet 1967: 183, s.v. *domus*).

veces máis designando a Deus. No *Girart de Rossilhon* ten un uso máis extenso, xa que serve de «titre d'adresse», no sentido de 'seigneur', en once ocasións («mais *seignor* revient une centaine de fois avec le même sens») (Hackett 1971: 291)⁷, e tamén pode significar «possesseur»⁸. Todos estes datos permiten concluir a Hackett que *don* semella manterse vivo no século XII, e pode que máis tarde, «mais avec un sens plus large que celui de *senhor*» (Hackett 1971: 292)⁹.

Á vista desto, ¿por qué os trobadores recurren a *midons* para se referir ó obxecto do seu amor? ¿E en qué contextos? Por suposto, non aparece nunca como após-trofe (neste caso, utilízase *domna*, determinado ou non, ou un «senhal»)¹⁰. Un dos usos máis interesantes corresponde a Raimbaut d'Aurenga, que declara:

De *midons* fai *dompn'* e *seignor*
cals que sia.il destinada¹¹.

(xxvii, vv. 25-26; Pattison 1952: 162)

Parece que, polo menos neste contexto, o sentido feudal é soportado por *dompna* e por *seignor* (¿en qué relación? ¿poden ser totalmente sinónimos? ¿buscan a intensificación do dominio, da posesión?), e que *midons* é o termo non marcado ('da miña dama —a dama que eu celebro— fago dona e señora')¹². ¿É posible que *midons* se fora vaciando do seu contido orixinario ata este extremo? E, se así fora, no momento en que principiou a ser usado, ¿era unha variante (¿métrica?)¹³ de *ma domna* ou outra cousa? Cropp (1975: 29-37)¹⁴ apunta incluso á posibilidade de que estivesen actuando a modo de variantes flexionais:

- 7 Para referirse a Deus, en cambio, «nous avons un exemple de *seignor* e trois de (*nostre*) *don*» (Hackett 1971: 291).
- 8 Recolle Hackett (1971: 292) outros usos co sentido de «propriétaire» e «maître», o que o leva a considerar que «ce terme exprimait une subjection plus absolue que le rapport vassalique».
- 9 No mesmo texto do *Girart*, encontra Hackett (1971: 293) cinco exemplos de *midon* xunto a oito de *mi-donne* (advértase a forma *mi* do posesivo cunha forma feminina *donne*; cfr. supra nota 4), empregados como sinónimos e aplicados á raíña Elissent e á muller de Girart, sempre como fórmulas de respecto e nunca en contextos eróticos. Como vocativo, úsase sempre *donne*.
- 10 Tense resultado asimesmo que os «senhals» referidos á dama son frecuentemente masculinos, o que podería levar a entender en parte *midons* como un «senhal» lexicalizado.
- 11 Cfr. Pattison (1952, xxvii, vv. 25-26: 162).
- 12 É dicir, non ten só o dominio que lle corresponde por dereito, senón tamén o poder absoluto de face-lo que desexe con ese obxecto poseído. Con todo, non é frecuente encontrar nos trobadores occitanos o termo *senhor* aplicado á dama amada e cantada por eles (vid. infra algunhas referencias).
- 13 *Ma domna* ten, en principio, unha sílaba máis que *midons*, pero —como tamén advirte Hackett (1971: 288)— é posible encontra-la segunda forma ante vocal, ou sexa, onde non existiría diferenza algunha no número de sílabas, porque valería o mesmo *ma domn'*.
- 14 Ahí poden verse tamén recollidas as opinións que poñen *midons* en relación con formas árabes similares ou co apelativo de Deus, así como unha análise dos seus usos trobadorescos.

- *ma domna* (fundamentalmente suxeito, ás veces vocativo ou obxecto),
- *domna* (sobre todo, vocativo —apóstrofe—).
- *midons* (obxecto e, ás veces, suxeito do verbo)¹⁵,

para concluír que, en calquera caso, *midons* mantén «une sorte de révérence, de soumission et de respect» e que, de feito, *midons* e *domna*, ámbolos dous, «ont toujours conservé leur mystère voulu» axudando con elo ó trovador a ser «discret, comme l'exige la convention de l'amour courtois» (Cropp 1975: 37).

Domna é, pois, a fórmula habitual para se dirixir directamente á dama (función na que nunca se encontra *midons*), pero tamén é cicais a máis frecuente para falar dela a outros. Xa en latín, a *domina* era, basicamente, a esposa do *dominus*, é dicir, a «materfamilias», e, nunha acepción máis restrictiva, a dama pertencente á familia imperial; a poesía amorosa clásica usábaa (en concurrencia, sobre todo, con *puella*) para designa-la amada¹⁶. En latín medieval, a *dom(i)na* é a esposa do señor feudal, e tamén a forma de se dirixir a unha relixiosa (en especial, se se trata dunha monxa de orixe nobre), de xeito que o seu uso cortés posiblemente «ressort donc de l'emploi (...) comme appellation honorifique plutôt que de son emploi chez Ovide, etc., au sens de 'femme aimée, maitresse'. Dans ce cas, *ma domna* est plus proche de l'usage féodal que de la langue traditionnelle de l'amour en poésie» (Cropp 1975: 26)¹⁷.

No *Boeci* provenzal, a *domna* é a encarnación da Filosofía, unha dama «splendide et royale, source de justice et de bien, et digne d'être aimée» (Cropp 1975: 27). Na Canción de Santa Fe, é *domna* a emperatriz¹⁸. E, nos trovadores, aparece desde Guilhem de Peitieu, sola (normalmente como apóstrofe), con posesivo ou con epítetos cualitativos ou laudatorios¹⁹.

Para Cropp, *domina* indica «au départ le pouvoir de diriger et de commander qui, dans la société gallo-romaine, appartenait à la femme de rang supérieur. La courtoisie n'a fait que renouveler ce pouvoir dans un context neuf, unissant le concept social de la suzeraineté à la notion sentimentale de l'amour» (p. 28).

15 *Vid.*, especialmente, Cropp (1975: 35-37).

16 Para este resumo das acepcións e usos de *domina* e *domna*, *vid.* Cropp (1975: 24-29) e Lejeune (1959: 229-232).

17 Curiosamente, as formas empegadas polos poetas latinos da Idade Media para designa-la súa amada son outras: *puella* (como vimos, xa empregada polos clásicos), *virgo*, incluso *mulier*, e, se o poeta «était plus affectueux à l'égard de son amie» (Cropp 1975: 26) empregaba *amica* ou *cara*, *carissima*. *Domina* quedaba reservada, na poesía latina medieval, ós himnos dirixidos á Virxe («Pareille aux dames de la société romaine et de la société féodale, la Vierge appartient à une aristocratie toute particulière», Cropp 1975: 26).

18 Cropp (1975: 27) chama tamén a atención sobre a forma proclítica de *domna*, *Na*, empregada diante do nome dunha dama para indica-lo seu rango ou cualidade.

19 Esta é unha das ventaxas que presenta sobre *midons*, que non permite intercalar estes determinantes coa facilidade de *ma domna* (pódese dicir *ma bela domna*, pero non **mi-bels-dons*, por exemplo). Vese facilmente que os usos de *domna* «sont plus diversifiés que ceux de *midons*» (Cropp 1975: 29), voz ésta que expresa, sobre todo, 'respeto'.

2. De acordo co que acabamos de ver, o normal parecería que os trobadores galegos «traduciran» o (*ma*) *domna* provenzal por (*mha*) *dona*²⁰, e, sen embargo, a situación é moi outra.

D’Heur examina as 725²¹ cantigas de amor da tradición galego-portuguesa e establece nelas dous grandes apartados: a) cantigas dirixidas directamente á dama; e b) cantigas non dirixidas directamente á dama²². Esta división é importante para os nosos obxectivos en tanto que precisamente a «marca» que permite agrupa-las do primeiro tipo é a presenza dun apóstrofe á dama²³, pero, dado que este traballo xa está feito, pareceunos conveniente prescindir aquí dela para abarca-lo conxunto das distintas denominacións da dama e intentar así encontra-las diferencias (se é que as hai) entre elas. Con tal fin, procedemos á recollida e clasificación dos datos aportados polas 266 cantigas de amor editadas por Nunes ([1932] 1972)²⁴ (é dicir, de pouco máis dun tercio do total).

No corpus analizado pódense rexistra-las seguintes formas de referirse á muller²⁵:

senhor: 572 veces (ampliábelas ata 657 se contabilizamos tódolos casos de repetición nos refráns),

dona: 81 (94, no segundo caso),

molher: 18,

moça: 4 (máis, unha vez, *moçelinha*),

- 20 Vid. ó respecto, D’Heur (1975b: 302), que indica cómo esta realización «ne se trouve guère que chez le roi Denis — lequel ne méconnaît pas ceux qu’il appelle les Provençaux— et chez Estevam Fernandez d’Elvas. Leur époque nous éloigne sans doute de près d’un siècle des premiers échanges littéraires —protolittéraires, serait mieux dire— entre les Occitans et les Péninsulaires».
- 21 D’Heur da esa cifra na p. 259, aínda que logo (1975b: 265) xustifica adecuadamente a súa redución a 710; para Tavani (1986a: 108), que modifica parcialmente a clasificación, son só 704.
- 22 Vid. D’Heur (1975b: 267-302 para o estudo do primeiro tipo, 303-339 para o segundo).
- 23 Vid. Tavani (1986a: 108) e D’Heur (1975b: 271-290), onde se ofrece unha exposición pormenorizada dos tipos de apóstrofes utilizados e da situación que ocupan no interior das composicións e mesmo dos versos. Máis adiante, D’Heur (1975b: 299-301) refírese tamén ós casos de anáfora, pero esta forma de proceder implica que non se recollen tódalas ocorrencias dos apóstrofes, senón, en xeral, só as primeiras aparicións (ademais, claro, das anáforas xa mencionadas). Aínda que xa non sexa marca distintiva (a non ser parcialmente), D’Heur (1975b: 304-325) da conta tamén das formas empregadas para a designación da dama nas cantigas do segundo tipo que teñen carácter narrativo e están destinadas a un auditorio indeterminado, indicando asimesmo a súa posición no interior da composición.
- 24 Citamos sempre o número da composición e do verso no que se encontra a forma comentada. Por non afectar ós nosos intereses, respectamos as lecturas presentadas por Nunes e os nomes dos trobadores tal e como aparecen na súa edición.
- 25 Nos datos que a seguir se relacionan inclúense tódolos rexistros de ‘muller’, é dicir, non só os que se refiren estritamente á dama cantada polo trobador, senón tamén ó sexo feminino en sentido xenérico ou a outras mulleres diferentes da dama; e isto porque o estimamos conveniente para fixar mellor o contido preciso de cada ún dos termos. Dado que ese é o noso interese, non recolleemos, en cambio, as formas perifrásticas relativas á dama que non conteñen ningunha designación directa da mesma.

donzela: 4,
amiga: 1,
dama: 1²⁶.

Advértase a clara preponderancia de *senhor* sobre calquera outra denominación, polo que imos comezar máis ben polas que están en clara desvantaxe.

- 2.1. Así, *dama* aparece nunha cantiga recollida por Nunes e atribuída ó rei Don Denis, que se ten xa demostrado que non corresponde nin a ese autor nin sequera a esa época²⁷.
- 2.2. *Amiga*, pola súa parte, aparece —usada como apóstrofe e determinada polo cualificativo *nobre*— en Per'Eanes Marinho, nunha cantiga (170) que require a nosa atención de maneira especial: ábrese co apóstrofe *boa senhor* e contén tamén —xa na primeira estrofa— as designacións *dona* e *molher*:

Boa ssenhor, o que me foy miscrar
vosco por certo ssoube-vos mentir
que outra *dona* punhei de sservir;
de tal razom me vos venho salvar:
(ca) s(e) eu a *molher* oge quero bem,
se non a vós, quero morrer por em²⁸
(vv. 1-6)

Existe unha certa gradación nas denominacións: a dama amada é a *senhor* do trobador, mentres que a *dona* parece facer referencia a outra dama, posiblemente digna tamén de ser louvada, pero á que de ningunha maneira se ten el entregado, e *molher* pode tentar engloba-la totalidade dos seres do sexo feminino, entre os

26 Rexístranse tamén unha vez, empregados como apóstrofes, *meu amor* (en Per'Eanes Marinho, 170, 13) e *mui fremosa* (Pae Gomes Charinho, 122, 7).

27 Vid., entre outros, Tavani (1988d: 317-349). Trátase dunha cantiga «narrativa» na que se reflexiona sobre a conveniencia de non desexar moito da persoa amada, porque
(...); quen tal bem deseja
o bem de ssa dama en muy pouco ten
(100, 6-7)

O galicismo (a anomalía da súa presenza é destacada tamén por Tavani 1988d: 320) indica de forma case xenérica a dama de calquera trobador, porque, cando —na mesma composición— se refire a aquela que el canta, utiliza a fórmula *mha senhor*, que vén requirida pola declaración feita no verso anterior de se-lo seu vasalo:

Pois (d'ela) m'eu cham'e são servidor,
gran retiçom seria, se mha senhor
por meu ben ouvesse mal ou senrazon
(100, 22-24).

28 Os dous últimos versos constitúen o refrán, que se repite, polo tanto, en tódalas estrofas.

que de ningún modo figura outro —a non ser, claro, *senhor*— que poida ser servido por quen así se expresa.

No lugar que nesta primeira estrofa viamos *boa senhor*, na segunda encontramos unha fórmula máis atrevida, polo que supón dunha maior familiaridade no trato (familiaridade que queda, de todos xeitos, un tanto neutralizada ou minorada polo adxectivo *nobre*):

E, *nobr(e) amiga*, poys vos sey amar
de corazón, devedes rreceber
aquesta salva que venho fazer
(vv. 7-9)

A estrofa seguinte (e última da composición) vai aínda máis lonxe se cabe na ousadía do trobador ó dirixirse á dama (¿sérvelle de reforzo ás súas afirmacións, á súa declaración de entrega, á súa defensa contra os embustes dos «miscradores»?): o que era primeiro *boa senhor*, e logo *nobre amiga*, pasa agora a ser *meu amor* e *meu lume*:

E, *meu amor*, eu vos venho rogar
que non creades nen hñu dizedor
escontra min, *meu lum(e)* e *meu amor*²⁹
(vv. 13-15)

A composición remata coa tornada que servía de lema a este traballo:

Nen quis eu *dona* por *senhor* tomar
senon vós, que amo e quero amar
(vv. 19-20)

O que xa apuntábamos a partir da primeira estrofa vese aquí confirmado: o trobador podía ter elixido outra *dona* para se entregar a ela como o seu servidor, do mesmo xeito que calquera vasalo ó seu señor, pero escolleuna precisamente a ela e tomouna por *senhor*, é dicir, decidiu servila fielmente unido a ela polos lazos feudais, máis fortes que os do amor.

- 2.3. *Donzela* é utilizada nunha composición de Afonso Sanches e en dúas de Joham Ayras de Santiago. No primeiro caso, trátase dunha cantiga na que o trobador explica ós seus *amigos*³⁰ que en ningún modo é certo que

29 D'Heur (1975b: 284) reparou xa na orixinalidade destes apóstrofes: «ces trois traitements parallèles de la dame sont exceptionnels dans la lyrique amoureuse galicienne-portugaise. Il s'agit d'une création propre à Per'Eanes Marinho».

30 O apóstrofe aparece no interior do segundo verso da segunda estrofa.

Muytos me dizen que sservy doado
hũa *donzela* que ey por senhor
(9, 1-2)³¹.

porque disto non obtén máis que «muy grand'affam e deseje cuidado» (v. 7).

Esta *donzela* é, e disenos moi claramente (non só aquí, senón tamén máis adiante, cando se refire a ela xa como *mha senhor*, v. 12) a *senhor* a quen o trovador «serve»³² e podería interpretarse como unha declaración expresa de que a dama en cuestión é solteira, como parecen confirmar os usos que fai da mesma denominación Joham Ayras de Santiago, que establece unha contraposición entre *donas* e *donzelas*:

Vy eu *donas*, senhor, en cas d'el-rey,
fremosas e que pareciam ben
e vi *donzelas* muytas hu andey
(176, 1-3)

Andey, senhor, Leon e Castela,
depoys que m'eu d'esta terra quytey,
e non foy y *dona*, nen *donzela*,
que eu non vyss' e mays vos en direy
(178, 1-4)

En ámbolos dous casos, Joham Ayras pon de relieve a fermosura e o mérito da súa *senhor*³³, que destaca sobre cantas mulleres (casadas e solteiras) leva el vistas, tanto «en cas d'el rey» como por «Leon e Castela».

2.4. *Moça* rexístrase nunha composición de Joham de Guilhade (116), na que éste conta a un auditorio indeterminado cómo

Vy oj'eu *donas* mui ben parecer
e de muy bon prez e de muy bon sen
e muyt'amigas son de todo ben,
mays d'ũa *moça* vos quero dizer:
de parecer venceu quantas achou
hũa *moça* que x'agora chegou.
(vv. 1-6)³⁴.

31 O artigo indeterminado é substituído lóxicamente (posto que a dama xa foi presentada) polo determinado a seguinte vez que se refire a ela (no v. 23).

32 Para a declaración de servizo feudal, *cfr.* vv. 1 e 14.

33 Son cantigas dirixidas directamente á dama. Na que leva o número 176, o apóstrofe *mha senhor* aparece no v. 4; na 178, é *senhor* o que se rexistra no interior do v. 5.

34 Os dous últimos versos constitúen o refrán, polo que se repiten do mesmo xeito nas outras dúas estrofas. O v. 4, que introduce ese refrán, ofrece unha especie de *variatio*, pois, na segunda estrofa, di

Nas tres estrofas de que consta a cantiga se desenrola a mesma idea: o trovador tiña visto donas «de muy bon prez e de muy bon sen», pero, onde elas estaban (?), chegou unha mociña que as supera a todas:

Que feramente as todas venceu
a *moçelinha* en pouca sazon!
de parecer todas vençudas son!
(vv. 13-15)

Moça (e o seu diminutivo afectivo) supón unha individualización fronte ó colectivo *donas*, das que debe diferenciarse por algún trazo máis que polo seu mellor «parecer», pero ¿por cal? ¿por ser de menor idade? ¿por ser solteira, e as demais casadas? Poderían combinarse ambos factores, posto que cicáis esa *moça* era recén chegada porque acababa de alcanzar esa idade na que deixara de ser unha nena (e estaba solteira), pero, neste caso, ¿pode ser un sinónimo de *donzela* ou ten en común con esta o estado civil pero opónselle indicando unha idade máis tenra? O que non parece que poida deducirse do texto —aínda que non sería tampouco inviable— é que se establece algún tipo de oposición social no senso de designaren as *donas* unha situación máis elevada e a *moça* unha extracción de nivel inferior. Tal vez o máis acertado sexa supoñer, con Tavani (1986a: 132), que o uso de *moça* —que é a protagonista das cancións de muller, fronte á *don*a das cantigas de amor— para mostra-la figura feminina pola que o trovador mostra preferencia supoña unha evasión episódica (cara ó terreo do outro xénero amoroso) dos esquemas e tópicos tradicionais.

- 2.5. *Molher* encóntrase en catro cantigas de Don Denis, tres de Joham Ayras de Santiago, dúas de Roy Fernandiz, unha de Ayras Nunes, outra de Pedro Amigo de Sevilha e a xa comentada de Per'Eanes Marinho. Don Denis conta ós seus amigos:

Quix ben, amigos, e quer'e querrey
hũa *molher* que me quis e quer mal
e querrá, mays, non vos direy eu qual
é a *molher*, mays tanto vos direy:
quix ben e quer'e querrei *tal* *molher*,
que me quis mal sempr'e querrá e quer
(60, 1-6)

Salvo no refrán³⁵, non volve aparecer nesta composición ningunha referencia á muller á que o rei declara amar sen presentarse como o seu vasalo nen precisar se

«mays, po(i)'la moça filhou seu loguar» e, na terceira, «mays, poy'la moça hi pareceu».

35 Dado que os dous últimos versos constitúen o refrán, repítense nas outras dúas estrofas de que consta a cantiga.

é *dona*, *donzela* ou *moça*, polo que non sabemos dela se é nova ou vella, solteira ou casada, nobre ou humilde, nen tan siquer se é «de bon parecer» ou ten «prez» e fremosura. É tan só unha muller escollida de entre as demais, que non quixo nen quere nen quererá ó trobador, pero a quen el quixo, quere e quererá, e da que nunca desvelará o nome. ¿Pode ser esta a razón de que empregue a forma cicáis menos marcada para referirse a ela, a fin de evita-la menor suposición posible por parte dos demais? O único que está disposto a declarar é que el ama e non é amado, polo que calquera indicación relativa ó obxecto do seu amor resulta irrelevante.

Similar utilización de *molher* reaparece en 92:

Amor fez a min amar,
gram temp'á, hũa *molher*,
que meu mal quis sempr'e quer
e me quis e quer matar
(vv. 1-4)

¿Trátase da mesma *molher* que na cantiga 60? Agora fala dela en pasado, pero mantense a constante do desamor da dama e acentúanse as consecuencias do mesmo:

Tal *molher* mi fez Amor
amar que ben des enton
non mi deu se coyta non
(vv. 11-13)³⁶.

Neste caso, a preocupación do trobador non é xa manter en secreto a persoalidade da dama, senón rogar a Deus que lle «ponha hy recado» (v. 10).

Nas cantigas 69 e 97, polo contrario, *molher* non está usada a título individual, senón xenérico:

Ca en *mha senhor* nunca Deus pôs mal,
mays pôs hi prez e beldad'e loor
e falar mui ben e riir melhor

36 Repítese a mesma idea nas estrofas restantes:

A min fez gram ben querer
Amor hũa *molher* tal
que sempre quis o meu mal
e a que praz d'eu morrer
(vv. 21-24)
Amor fez a min gram ben
querer *tal mulher* ond'ei
sempre mal e averey
ca en tal coyta me ten
que non ey força nen sen
(vv. 31-35)

que outra *molher*; (...)

(69, 15-18)

que Deus fez en vós feytura
qual non fez en *molher nada*

(97, 9-10)

A primeira destas dúas é unha cantiga «narrativa», na que o trovador indica a súa intención de facer «hun cantar d'amor» (v. 2) «en maneyra de proençal» (v. 1) para «loar mha senhor» (v. 3), mentres que a segunda está dirixida directamente á dama. Nos dous casos, ésta é claramente *senhor* do trovador, quen ve nela unha suma tal de perfeccións como nunca vira en ningunha outra muller, de tal xeito que a utilización de *molher* parece te-la mesma aplicación que o que Joham Ayras de Santiago desglosaba en *donas e donzelas*. Aplicación, por outra parte, que debe de ser tamén a que lle dá o mesmo Joham Ayras de Santiago en 177³⁷:

Non vi *molher*, des que naci,
tan muyto guardada com'é
a mha senhor, per boa fe

(vv. 1-3)

A *senhor* do trovador está moi «gardada» por mandato da súa nai (¿é, pois, solteira?), máis do que nunca el vira gardar muller algunha, pero elo non impide que o seu namorado servidor a leve no corazón.

Molher segue a designa-la especie feminina nas outras dúas composicións de Joham Ayras de Santiago. Na 185, o trovador diríxese á súa *senhor fremosa, de bon parecer* (v. 1) para declararlle que está a morrer porque ela non lle quere dicir nada,

pero non mundo non sey eu *molher*
que tan ben diga o que dizer quer

(vv. 5-6)³⁸.

En 191, as queixas proceden da falta de correspondencia de *mha senhor*, que é insensible ás súplicas do trovador para conqueri-lo seu amor³⁹,

37 En casos coma estes, é o propio emprego do substantivo en singular sen artigo nen outro determinante algún o que mostra ese carácter xenérico.

38 Estes versos constitúen o refrán. O apóstrofe reaparece na segunda estrofa como *mha senhor fremosa* (v. 7). O contido da segunda e terceira estrofas é o mesmo: a dona non quere dicirlle o que debe facer, a pesar de que o trovador non coñece outra muller no mundo que saiba dici-lo que quere dicir tan ben como ela. A tornada recolle unha interrogación retórica:

E, poys non fala quen ben diz que quer,
como falará ben quen non souber?

(vv. 19-20)

39 Pese a referirse a ela como *mha senhor* (v. 1), nesta cantiga (dirixida a un auditorio indeterminado) o trovador non adopta precisamente a actitude propia dun 'servidor', posto que di claramente no v. 2

ca nunca vi molher mays sen amor

(v. 6)⁴⁰

A cantiga de Ayra Nunes reflicte unha situación parecida á que vimos na 185 de Joham Ayra: a *senhor*⁴¹ do trobador é a que mellor fala de cantas coñece, pero non con el. Neste caso, el mesmo tivo ocasión de comprobalo mentres «falava en al» (v. 8) con ela, de tal xeito que

eu nunca *molher* tan ben vi falar

(143, 9)

pero, tan pronto como lle manifestou o gran amor que lle tiña, ela «foy sanhuda» (vv. 5, 12) e non quixo saber máis del.

Roy Fernandiz recoñece ante súa *senhor*⁴² que fai mal en «osmar» de querela ben, pero o bon parecer dela non lle permite facer outra cousa, se ben

Assaz entendo eu que d'ir

começar con *atal molher*

como vós non m'era mester

(155, 8-10)

A *senhor* é, pois, *molher*, se ben non unha muller calquera, senón alguén con cualidades (o seu bon parecer, sobre todo) que a sitúan nunha posición de superioridade que leva ó trobador a pensar na osadía de pretendela.

Na cantiga 162, Roy Fernandiz síntese máis prendado da súa dona cada vez que a ve. Neste caso, non se utiliza nunca a denominación de *senhor*, e *molher* está usado como sinónimo de *dona*, que aparece na primeira estrofa:

A *dona* que eu quero ben

tal sabor ey de a veer

que non sabería dizer

camanh'e (...)

(vv. 1-4)

Non aparece ningunha outra designación nominal (só pronominal) ata a cuarta, e última, estrofa, onde esa *donna* xa presentada como a que o trobador quere ben, é actualizada mediante un demostrativo, pero variando o termo de referencia:

que «punhey sempre do seu amor gãar», un amor que lle foi «demandar» (vv. 5, 8), se ben suaviza esa exixencia nos vv. 10-11:

mays, se cent'anos for seu servidor,

nunca lh'eu já amor demandarey.

40 Repítese como v. 12, por se-lo refrán.

41 Fala dela en terceira persoa, designándoa como *mha senhor* (v. 1).

42 O apóstrofe *senhor* aparece xa no interior do primeiro verso, repítese no comezo do primeiro verso da terceira estrofa, e retómase no interior dos dous últimos versos do refrán (que consta de tres versos).

Esto soo non é d'oyr,
que eu ja sempr'esta *molher*
non veja, cada que poder.
(vv. 19-21)

A mesma sinonimia *dona-molher* aparece en Pedro Amigo de Sevilha (234): Deus —a quen vai dirixida a composición— fixo que o trovador amara unha muller que non o acepta por servidor⁴³, o que lle produce gran coita, polo que pide ó Señor que

(...), se vos en prazer for,
que mh-a façades aver por *senhor*
(vv. 5-6 —refrán—)

Molher aparece no segundo verso, para presenta-lo obxecto dese amor:

Meu senhor Deus, poys me tan muyt'amar
fezestes quan muyt'am(o) hũa *molher*
(vv. 1-2)

Prodúcese despois un encabalgamento entre o último verso desta estrofa e o primeiro do seguinte⁴⁴, que permite repeti-la referencia á dama, pero utilizando agora a forma *dona*⁴⁵:

que mh-a façades *aver por senhor*
esta dona, que mi faz muyto mal
(vv. 6-7)

- 2.6. Do visto ata aquí, parece deducirse que, mentres *amiga*, *donzela* e cicáis *moça* son denominacións «marcadas» semánticamente, *molher* non ten outro obxectivo que designar un ser (ou conxunto de seres) do sexo feminino, sen connotacións especiais aparentes. Con *dona*, en cambio, non podemos estar seguros; acabamos de ver contextos nos que aparece empregada como sinónimo de *molher*, pero tamén outros onde *molher*, como especie, parece ser igual á suma de *donas* + *donzelas*, polo que non estará de máis revisa-lo conxunto de usos desta forma.

Podemos deixar a un lado a utilización de *dona* como apelativo, que non rexistramos máis que nunha cantiga de Pero Vyvyaez, onde proclama que:

a que parece melhor
de quantas Nostro Senhor

43 «Por que non quis, nen quer que seja *seu* / *home*, senhor, mais gran coyta mi deu» (vv. 8-9).

44 Encabalgamento que xa non volve a repetirse, pois o refrán remata en pausa nas restantes estrofas.

45 É dicir, á inversa do que comentábamos a propósito de 162.

Unha das primeiras constatacións que chaman a nosa atención é a case nula aparición como apóstrofe⁴⁷, fronte ó comentado para o *domna* provenzal, pois non se encontra nesa función máis que nunha composición de Don Denis e noutra de Estevam Fernández d'Elvas. No primeiro caso, está determinada polo posesivo (á maneira do máis frecuente *senhor*), e forma parte do refrán «eu, mha dona» (45, vv. 4, 8, 12) que conclúe cada unha das estrofas nas que o trovador quere facer saber á dama que hai un home que morre por ela⁴⁸. No segundo, *dona* (cualificada de *boa*), funciona como primeira referencia á *senhor* do trovador, quen non pode menos que falar con ela «ca non vy senhor / que semelhe, como vós, mha senhor» (refrán), por ser «mui fremosa» (v. 4)⁴⁹, chea de «bondade bon prez» (v. 8), «sobre todas en ben parecer» (v. 13), «e en ssem» (v. 14), «e mesura e en todo o outro ben» (v. 15):

Ay *boa dona*, sse Deus vos perdom,
que vos non pês do que vos en direy:
eu viv'en coita, ca *tal senhor* ey,

(105, 1-3)

Non cabe dúbida de que esa *dona*, da que Estevam Fernández quere capta-la benevolencia co adxectivo *boa*, é —ou el quere que sexa— a *senhor* do trovador.

A dama que o trovador toma por *senhor* é *hũa dona*⁵⁰ que sobresaie sobre as outras *donas*⁵¹, sobre *quantas donas*⁵² hai no mundo. A *dona*⁵³ en cuestión (*aqu*)esta

46 Os vv. 20 e 33, que —igual que o v. 7— introducen o refrán de seis versos, repiten «esta he dona Johanna».

47 Vid. D'Heur (1975b: 284-285).

48 Ó final do primeiro verso da cantiga, aparece como apóstrofe indicativo do destinatario da composición «a ben talhada». Non se advirte en cambio a presenza de *senhor* nen do servizo amoroso. ¿Non quere Don Denis, polo momento (como fai en tantas outras das súas composicións), entregarse á dama mándoa por *senhor* e por eso elude conscientemente o emprego do termo? ¿Ou é algo totalmente ocasional? Mesmo podería tratarse dunha variante estilística buscada conscientemente por el. Non deixa de ser significativo o feito de que esta sexa a única cantiga na que Don Denis usa *dona*, porque o normal, e non só como apóstrofe, é que utilice *senhor* (véxanse en 2.5. os casos nos que emprega *molher*).

49 Cfr. tamén vv. 8 e 14.

50 2, 3 (Joan Lobeyra); 20, 1 (Pero Vyvyaez); 101, 3; 104, 3 (O Conde D. Pedro de Portugal); 107, 4 (Estevam Fernandez d'Elvas); 113, 4 (Estevam da Guarda); 119, 1 (Pae Gomes Charinho); 131, 2 (Dom Joham Meendiz de Besteyros); 142, 2 (Ayras Nunes); 233, 3 (Pedro Amigo de Sevilha); 246, 9 (Galisteo Fernandes); 265, 2 (Vidal).

51 226, 4 e 10 (Pero d'Armea).

52 106, 8 (Estevam Fernandez d'Elvas); 178, 5 e 7 (Joham Ayras de Santiago); 192, 15; 195, 14 (Ayras Engeytado); 232, 4 (Pedro Amigo de Sevilha).

53 7, 26 (Affonso Fernandez); 26, 21 (Affonso de Castella e León); 141, 13 (Ayras Nunes); 162, 1 (Roy Fernandez); 179, 6 (Joam Ayras de Santiago); 210, 1 (Bernal de Bonaval); 230, 18 (Pero d'Armea); 231, 1 (Pedro Amigo de Sevilha).

*dona*⁵⁴ —moitos quixeran saber *qual dona*⁵⁵, pero é preciso mante-lo secreto— presentada polo trobador é, lóxicamente, a que el ama⁵⁶ e quere ben⁵⁷, por ser *hua dona tal*⁵⁸, *tan fremosa*⁵⁹, *a melhor dona*⁶⁰ e *de melhor sen e mais ffremosa que Deus fez nacer*⁶¹.

Por outra parte, e como xa vimos outras veces, *dona* pode estar tomado en sentido xenérico, tanto se se emprega en singular (sen artigo neno outro modificador)⁶² como en plural (determinado ou non):

Vy oj'eu *donas* mui ben parecer
(Joham de Guilhade, 116, 1)⁶³.

vedes porque quand'ant'*as donas* vam,
juram que morrem por elas d'amor⁶⁴.
(Joham Baveca, 244, 3)

(...) e fez-vos vencer
toda'las donas e fez-vos melhor
dona do mund(o) e de melhor sen
(Pero d'Armea, 226, 11)

2.7. *Senhor* funciona como apóstrofe en 248 ocasións sen determinante algún, e en 100 casos máis precedido do posesivo *mha*⁶⁵; sintagmas menos frecuentes son: *fremo-*

54 2, 13 (Joan Lobeyra); 113, 17 (Estevam da Guarda); 146, 18 (Martim Moxa); 166, 6 (Roy Fernandiz); 222, 3 (Pero d'Armea); 232, 17, 23 e 27; 235, 9, 20; 233, 6, 7 (Pero Amigo de Sevilha); 264, 9 (Joham de Gaya).

55 227, 9 e 15 (Pero d'Armea); 157, 13 (Roy Fernandiz).

56 Por ex., 150, 23 (Martim Moxa).

57 227, 3 (Pero d'Armea).

58 113, 12 (Estevam da Guarda).

59 230, 5 (Pero d'Armea). Tamén Pero d'Armea a considera *dona tan fremosa* (231, 21) e *a mays fremosa dona que ssey* (231, 34).

60 25, 6 (Affonso de Castella e León). O Conde D. Pedro de Portugal considéaa (104, 5) *das donas a melhor*. Para Pae Gomes Charinho é *a melhor dona do mundo* (117, 17; 121, 23), igual que para Pero d'Armea (226, 5), quen di tamén que é *a melhor dona de quantas vi* (230, 23), como Joham de Gaya *a melhor dona que eu nunca vi* (264, 21).

61 167, 8 (Pero Goterrez).

62 O sentido xenérico está atenuado en 104, vv. 4, 10, 16, onde D. Pedro de Portugal morre *por dona* (a causa dunha muller, pero sen especificar de cal). Ou en 149, 16, na que Martim Moxa expresa:
e direy-vos como lh'aven
a quen *dona* mui gram ben quer.

63 Vid. tamén, entre outros, 167, 11 (Pero Goterrez), e 214, 1 (Bernal de Bonaval).

64 Tamén Joham de Guilhade, 116, 8.

65 Según D'Heur (1975b: 286), en 333 das 338 cantigas dirixidas á dama aparece como indicativo un apóstrofe que ten como núcleo *senhor*.

sa mha senhor (9 rexistros) / *mha senhor fremosa* (5)⁶⁶, *senhor fremosa* (26) / *fremosa senhor* (1), *senhor ben talhada* (Don Denis, 97, 6; 99, 4), *senhor do (ou d'este) meu coração*. Unha soa vez aparecen: *boa senhor*⁶⁷, *mha senhor de bon ssem*⁶⁸, *mha senhor e meu ben* (Affonso Fernández, 7, 27), *mha senhor e quanto ben ey* (Don Denis, 43, 16), *Senhor fremosa e do mui louçao coração* (Don Denis, 62, 1), *senhor fremosa, de bon parecer* (Joham Ayras de Santiago, 185, 1), *senhor genta* (Joan Lobeyra, 1, 1)⁶⁹, *senhor, a que el non fez par* (Don Denis, 64, 6): e algunhas tan extensas como a seguinte:

Par Deus, senhor e meu lum'e meu ben
e mhas coytas e meu mui grand'affam
e meus cuydados, que mi coytas dan,
por mesura dize-de-m'ũa ren
(Pae Gomez Charinho, 122, 1-4)⁷⁰.

Expresión deste tipo poden aparecer tamén noutras funcións; así, por exemplo, temos en Pero Vyvyaez:

A senhor do melhor prez
de quantas Deus nunca fez,
esta he dona Johanna
(21, 18)

ou tamén:

quand'eu non podia veer
a senhor do meu coração
(Roy Fernandiz, 159, 2)

e tras-me muy coitado
mha senhor do bom parecer
e do cos ben talhado
(Vidal, 266, 3)

66 En función distinta de apóstrofe, podemos encontrar estas mesmas expresións en Roy Fernandez («pero que perdía o sen/pola fremosa mha senhor», 159, 7-8), Affonso Sanches («(...) e tal tempo verá/que mha senhor fremosa morrerá», 14, 6); Don Denis («e ssey eu mui ben no meu coração/o que mha senhor fremosa fará», 59, 8).

67 En Per'Eanes Marinho (170, 1). Cfr. o *boa dona*, xa comentado, de Don Denis.

68 Esta fórmula de Afonso Sanches (15, 12) é retomada máis tarde, xa non como apóstrofe, por Vidal (266, 15).

69 Se non é unha interpolación tardía; *vid.* ó respecto Tavani (1986a: 112, especialmente n. 137).

70 Na mesma composición, a segunda estrofa ábrea o apóstrofe «mui fremosa» e a terceira:
Muy fremosa, muyt'aposta senhor,
sempre mui mansa e de boa razon
(vv. 13-14)

Couseçen min os que amor non ham
e non cousecem sy, vedes qu'ê mal,
ca trob'e canto por *senhor* de pram,
que de beldades quantas eu sey val
e de todo ben sen dultança
(Ayras Nunes, 138, 19-23)

Gradesco-vos que mi destes *senhor*
fremos(a) e de todo ben sabedor
(Martim Moxa, 146, 9-10)

Tamén, como *dona*, *senhor* pode ir determinada por *(a)tal* (... *que / qual*)⁷¹ para acentua-las cualidades que posúe.

Mha senhor pode aparecer en calquera outra función (subxecto e CD con certa frecuencia), ademáis de como apóstrofe⁷². *Senhor*, determinada por un artigo, demostrativo ou indefinido, pode atoparse en contadas ocasións como subxecto ou complemento; moito máis raramente se rexistra o uso de *senhor* sen determinante algún en función distinta de apóstrofe, como na cantiga dialogada de Joan Lobeyra:

—Quem ben serve *senhor* sofre gran mal
e grand(e) affam e mil coitas sen par,
(6, 8-9),

onde ven xustificado pola mesma indeterminación do subxecto ('calquera que sirva a calquera dama'), ou nunha do conde D. Pedro de Portugal na que relata cómo, despois de perde-la dama que tanto amou, non pensou ter xa outro amor, ata que Deus lle deu unha nova *senhor*:

mays ora já mi guisou Deus assy
que, hu perdi tan gram ben de *senhor*,
cobrey d'atender outro muy melhor
en todo bem de quantos outros vi
(103, 4-7)

Nalgúns casos, a determinación ven dada por unha oración de relativo especificativo, como no refrán dunha cantiga de Estevam Fernandiz d'Elvas (a que noutro momento vimos, xa que abre co apóstrofe *Ay boa dona*):

71 208, 2 e 214, 15 e 19 (Bernal de Bonaval); 145, 16 e 150, 8 (Martim Moxa); 103, 11 (D. Pedro de Portugal); 105, 3 (Estevam Fernandez d'Elvas); 138, 1 (Ayras Nunes); 190, 15 (Joham Ayras de Santiago); 205, 3 (Pedro de Veer).

72 Por suposto, cando se fala da *senhor* de outro, ou da propia, pero distanciándoa coa terceira persoa, aparece *sa senhor*, que, como é lóxico, non se atopa nunca como apóstrofe.

(...), e pux no coraçon
que fale vosco, ca non vy *senhor*
que semelhe, como vós, mha senhor
(105, 4-6),

ou naquela outra en que Affonso Paez de Bragaa pide á súa dama que acepte o seu amor:

e, mha senhor, por Deus rrogar-vos-ey,
come *senhor que* am'e que sservi,
que vos non pês d'en vós cuidar (...)
(129, 7-9)

Non é, en cambio, extraño atopar *senhor* como predicado nominal, como aparece no refrán dunha cantiga de Galisteo Fernandes, que, ás preguntas dos seus amigos sobre a identidade da súa dama, responde simplemente:

é mha senhor e parece mui ben,
mays non é *senhor de mi fazer ben*
(247, 5-6),

ou, máis ben, como complemento predicativo (recollemos tódolos casos rexistrados por estimalos de gran interés para o noso comentario):

Muytos me dizen que sservy doado
hũa donzela que *ey por senhor*
(Afonso Sanches, 9, 2)

e, pos que me pôs en tal cobro que *ey*
per senhor a melhor de quantas ssey
(D. Pedro de Portugal, 103, 25-26)

Nen quis eu dona *por senhor tomar*
senon vós, que amo e quero amar
(Per'Eanes Marinho, 170, 19-20)

A dona que eu am'e *tenho por senhor*
amostrate-mh-a Deus, se vos en prazer for
(Bernal de Bonaval, 210, 1-2)

E non mh-os fui os olhos mostrar
Deus, nen mh-a fez(o) *filhar por senhor*
(Pero d'Armea, 222, 7-8)⁷³.

73 Refírese a *aquesta dona* presentada no v. 3.

Ca Vos non quer'eu mays d'esto rogar,
meu senhor Deus, se vos en prazer for,
que mh-a façades *aver por senhor*
(Pedro Amigo de Sevilha, 234, 4-6)⁷⁴.

Algúns destes casos foran xa comentados, e poden ser postos en relación agora con algúns outros nos que entra o posesivo, como:

(e) que queri(a) eu melhor
de seer seu vasalo
e ela *mha senhor*?
(Ayras Engeytado, 192, 5-7)

que non averia coyta d'amor
se esta dona *fosse mha senhor*
(Pedro Amigo de Sevilha, 233, 5-6)

Nestes contextos vese moi claramente cal é a utilización propia do termo *senhor*, pois queda clara a declaración do trobador que se entrega como vasalo, aceptando os deberes —pero esperando tamén obte-los dereitos— que os lazos feudais implican; el escolleu, de entre as mulleres que coñece, unha, á que convirte en dona e señora dos seus actos e da súa vida. Ten, pois, *senhor* o sentido que lle corresponde na linguaxe propia do feudalismo, unha vez que desplazara desa acepción a *dominus / domina*; é dicir, implica auténtico dominio, posesión⁷⁵, sobre o trobador. Trátase dunha clara traslación, como xa se ten visto repetidamente⁷⁶, do concepto de *servicio feudal* ó *servicio amoroso*⁷⁷.

E isto pode, en certo modo, explicar tamén a non utilización do plural *senhores*, en tanto que *senhor* individualiza a dama elixida. De feito, *senhores* só pode aparecer cando se fai referencia a outros trobadores en plural:

(...) mays dizen *aquestes que an*
senhores que logo xi morrerán
por elas (...)
(Pedro Amigo de Sevilha, 191)

pero que troban e saben loar
sas senhores o mays e o melhor
que eles poden (...)
(Don Denis, 73, 7-9)

74 O CD, *esta dona*, inicia o verso e a estrofa seguinte.

75 Acepción presente tamén no *senhor de mi fazer ben* de Galisteo Fernandez visto arriba: a dama é dona de facerlle ben, se quere, e tamén de non llo facer, se eses son os seus desexos.

76 *Vid.*, entre outros, Pichel (1987: 52-100).

77 A propia utilización de *servir*, tan usada polos trobadores, o indica.

E já en muytos namorados vi
 que non davan nulha ren por aver
ssas senhores mal, poys a ssy prazer
 fazian (...)

(Joham Ayras, 183, 15-18)

3. Non estimamos excesivamente arriscado sacar en conclusión do ata aquí visto que a denominación normal dos seres pertencentes ó sexo feminino é *molher*, e que, para establecer algún tipo de distinción entre todas elas, pode indicarse que se trata dunha *donzela* ou dunha *moça*, ou mesmo que é *amiga* do trobador.

Máis problemas formula *dona*, posto que vimos cómo unhas veces establece unha oposición con *donzela*, pero outras parece sinónimo de *molher*⁷⁸. Isto último non ocorría no occitano, posto que a dama dos trobadores responde a un tipo especial e moi determinado de muller⁷⁹: unha muller pertencente á clase aristocrática, unha auténtica señora feudal⁸⁰, a esposa do señor feudal, posto que, ademais, sempre estaba casada, de tal xeito que *domna* mantén bastante ben o seu sentido etimolóxico. Do corpus galego-portugués analizado, pola contra, non parece doado deduci-los mesmos trazos: que se trate unha muller de orixe nobre pode estar implícito en moi contados casos (cando existe, por exemplo, unha referencia especial do tipo de «en cas d'el rey»)⁸¹; que se trata dunha muller casada aparece explicitado en ocasións⁸², pero tamén, noutras, sucede todo o contrario⁸³, e, as máis das veces, nada no contexto permite supoñer nin unha cousa nin outra.

78 Vid. o cadro que presenta D'Heur (1975b: 319), onde establece unha distinción, segundo o orde feudal, social e natural, entre *senhor*, *dona* / *donzela* e *molher*.

79 Que pode te-los defectos das mulleres normais, como cando di Bernart de Ventadorn:

D'aisso.s fa be femna parer
 ma domna, per qu'e.lh o retrai,
 car no vol so c'om deu voler,
 e so c'om li deveda fai

(*Can vei la lauzeta mover*, vv. 33-36)

Advírtase cómo a denominación xeral de 'muller' é en occitano *femna*, porque *molher* especializouse no senso do latín *uxor* ou *coniux*, empregándose para indicar 'muller (=esposa) de'.

80 Non esquezamos que, no sistema xurídico vixente daquela no Sur de Francia, a muller herdaba propiedades e estas mantíñanse baixo a súa pertencencia sen pasar ó marido.

81 E, aínda así, «en cas d'el rey» hai tamén serventas, por exemplo.

82 Na cantiga de Ayras Engeytado que comenza *A rem que mh-a mi mays valer*, por exemplo, hai unha clara referencia ó «seu marido» (193,21). Isto quere decir, entre outras cousas, que hai que fuxir de afirmacións do estilo de «a nosa cantiga representa a evidéncia de un amor platónico, puro, xa que está dedicada sempre a unha donzela» (Pena 1986: 152), pero tamén pode resultar esaxerado —alomenos para a cantiga de amor— caer no extremo contrario de que «Solteira, casada, dama da corte, mulleres plebéas, concubinas, esta era a galería de figuras femininas que povoava o mundo sentimental dos trobadores» (Spina 1966: 37).

83 Por ex., na cantiga xa comentada de Affonso Sanches na que indica que ten «hua donzela por *senhor*» (9, 2).

A lírica provenzal non descoñece, de todos xeitos, a designación de *senhor*. Ó caso xa comentado de Raimbaut d'Aurenga podemos engadir dous de Peire Vidal⁸⁴:

E *fatz* de vos *ma domn'e mon senhor*
e.us ren mon cor de bon cor e d'amor
(Anglade 1923, x, 89-90)

Bels Castiatz, *senher*, por vos mi dolh,
car no.us vei lai e car mi dons no.m ve
Na Vierna, cui am de bona fe
(Anglade 1923, xviii, 57-59)

E, aínda que non está clara a referencia á dama, podería responder ó mesmo uso unha tornada de Rigaut de Berbezilh:

Tal seingnor ai en cui a tant de be
que.l jorn que.l vei non puesc faillir en re
(Braccini 1970, II, 56-57).

En calquera caso, parece evidente que, no relativo á frecuencia de uso, existe unha inversión dos termos con respecto á cantiga de amor: *domna* (ou *midons*) é, con moito, a denominación máis empregada, mentres *senhor* está en clara desvantaxe. Por outra parte, mentres que os trobadores galegos empregan de xeito normal expresións relativas ó vasalaxe como *aver/ter por senhor*, *tomar/filhar por senhor*, os provenzais usan en ocasións fórmulas feudais máis precisas:

Qu'ans mi rent a lieis e.m liure,
qu'en sa carta.m pot escriure
(Guilhem de Peitieu, VIII, 7-8; Jeanroy 1972)

Domna, vostre sui e serai,
del vostre servizi garnitz.
Vostr'om sui juratz e plevitz
e vostre m'era des abans
(Bernart de Ventadorn, 10, 29-32; Lazar 1966)

Bona domna, re no.us deman
mas que.m prendatz per servidor,
q'e.us servirai com bo senhor,
cossi que del gazardo m.an.
Ve.us m'al vostre comandamen,
francs cors umils, gais e cortes!
(Bernart de Ventadorn, 1, 49-54)

84 Cfr. Anglade (1923).

Convén destacar, sobre todo, outro factor diferencial: *senhor*, en provenzal, aínda que se refira ou poida referirse á dama, é sempre *masculino* (cfr. «*ma domna e mon senhor*», «*seingnor* (...) que.l vei», «*bo senhor*»), o que parece indicar que non era de uso normal aplicala a unha muller, para a que estaba reservado máis ben *domna*, unha *domna* que podía *senhorejar* sobre as outras *domnas* ou exercer o seu *senhoratge* sobre o trobador⁸⁵.

En galego-portugués, en cambio, parece que, nese conxunto de cambios semánticos que foi afectando desde o latín vulgar ás distintas denominacións existentes para ‘muller’, *domina* pasou a ocupar un lugar distinto ó que ocuparía en occitano (onde, por certo, non se emprega na actualidade), probablemente seguindo unha liña evolutiva similar á do espacio, de tal maneira que, por outra parte, cando precede a un nome propio de muller (sucede o mesmo co masculino), acaba reducíndose a unha mera forma de tratamento indicativa⁸⁶ de respecto (pénsese na *dona Johanna* xa visto); por outra, no seu uso pleno, mantén a acepción de ‘propietaria’⁸⁷, pero desenvolve á vez outras, en especial a de ‘dona de servizo, muller acompañante’⁸⁸ (que podía ser nova, pero máis ben tería xa unha certa idade)⁸⁹, e tamén ‘monxa’ (lémbrese o dito en §1 para o latín medieval *dom(i)na* e pensese, por exemplo, no topónimo galego *Vilar de Donas*); con un uso cicáis máis literario que cotián, pode chegar tamén a ‘esposa’ («esta é a miña dona»). É posible que este proceso chegara a desvirtuar parcialmente na Península Ibérica o sentido que en occitano aparece máis nítido. E como, paralelamente, *senior* fora invadindo o terreo de *dominus* na súa acepción de ‘señor feudal’, non era difícil botar man dese termo para transferilo servizo feudal ó terreo amoroso; de feito, iso sucedeu tamén en provenzal co masculino (por moito que a muller do *senhor* se chamase *domna*), pero o galego-portugués foi máis lonxe (pode que polas razóns apuntadas ou por outras que se nos escapan) e propagou a substitución tamén ó feminino (que, formalmente, era idéntico ó masculino, pois *señora* procede dunha extensión analóxica do *-a* máis tardía).

Senhor ten, pois, nas cantigas de amor o mesmo valor que o *domna* dos trobadores provenzais. O sentido de «dominio» (‘usurpación’ de *dominus* / *domina*) está presente en expresións como *senhor de mi e d’estes olhos meus* (Pero Mendez da Fonseca, 256, 1), *senhor do meu coração* (Joan Lobeyra, 1, 19; Don Denis, 44, 22; Roy Fernandiz, 159, 2), *senhor d’este meu coração* (Don Denis, 84, 3; 86, 2).

85 Non recollemos exemplos concretos dos usos destes derivados de *senhor*, pero non é difícil atopalos nos trobadores provenzais. Se ben existe tamén *domnejar*, parece como si *domna* tivera solamente un uso literario ó lado do normal de *senhor* e os seus derivados na orde feudal.

86 Pode verse un resumo dos máis importantes en Wartburg-Ullmann (1969: 173-174).

87 En galego actual, *dona* nesta acepción ten /o/, fronte a *dona* ‘muller, señora’. Vid. Lorenzo (1977, II: 499).

88 E mesmo, secundariamente, ás veces ‘alcahueta’.

89 Vid. tamén Corominas-Pascual (1980, II: 529-531).

O trobador entrégase completamente ó servizo da dama, recoñecéndoa como dona e señora da súa persoa. E esta entrega como vasalo adquire posiblemente unha importancia especial se temos en conta que o feudalismo do Occidente peninsular non tiña as mesmas connotacións sociais que o do Mediodía galo, de tal xeito que a translación desta fórmula a un contexto histórico e social diferente supoñería un certo esforzo de comprensión que o uso de *dona* non permitiría cicáis recoñecer tan ben como *senhor*⁹⁰. Cumple, así, esta designación unha función clara: marca-lo sometemento do namorado ó dominio da dama, e, por iso, ademais de nas declaracións formais de tal feito (*aver* ou *tomar* por *senhor*), é normal que o trobador a utilice cada vez que se dirixe a ela para implorar os seus favores (entendidos, en certo modo, como a xusta correspondencia de deberes e dereitos que derivan da relación de vasalaxe)⁹¹. Noutros contextos, podería esperarse un uso maioritario de *dona*, pero non é improbable «supposer que les chansons de cette classe, où l’apostrophe comprend presque toujours le nom de *senhor*, ont dû exercer une influence prépondérante sur les désignations de la dame» (D’Heur 1975b: 314).

90 Tavani recolle moi ben en varios dos seus traballos os problemas que supón o trasplante duns motivos que responden a unha realidade social determinada a outros contextos onde a situación pode ser moi diferente. *Vid.*, a modo de resume, Tavani (1986a: 14-22).

91 Para a comprensión dos aspectos feudais, resulta ilustrativo, en especial para o que se refire ós usos de *senhor*, o traballo de Mattoso (1986: 180), onde se analizan unha serie de voces propias de linguaxe vulgar que, en determinados contextos, poden asumir un significado feudal propio; con respecto a *senhor*, pénsese que, aínda que «se use para designar tanto al propietario del siervo como del vasallo, tiene el sentido feudal cuando se expresa en relación con el hombre libre. (...) Sólo la cualidad del hombre libre, e igualmente de noble, lo que generalmente era el trovador, puede explicar el que se dirija a la dama llamándola «señora». Es más, la polisemia del término era conveniente para sugerir que quien lo usaba expresaba con él, al mismo tiempo, su servicio incondicional y se presentaba ficticiamente, también, como siervo. El término acentúa, por tanto, la ficción lírica y el carácter lúdico de las cantigas de amor o de amigo».

4 Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas¹

[*Cultura Neolatina*, 52, 1992: 167-180.]

Se ha dicho en alguna ocasión que la lírica amorosa gallego-portuguesa constituye una unidad temática que permite analizarla casi como un todo indiviso² en el que pocos matices originales, y menos datos marginales, escapan a la historia principal.

Aun aceptando que las consideraciones que siguen tendrían una validez mayor si contrastáramos los datos obtenidos del análisis de las cantigas de amor³ con la situación mostrada por las cantigas de amigo (e incluso por las satíricas), podemos simplificar esa historia diciendo que sus protagonistas principales, la dama y su enamorado, viven en un mundo cerrado en el que pocas cosas, pocos personajes accesorios tienen cabida⁴. No se trata ya de la ausencia de la Naturaleza que configura los preludios estacionales⁵ en la *cansó* occitana, sino que es la propia corte palaciega, sin la cual el género carece de sentido en la lírica ultrapirenaica, la que no aparece por ninguna parte. El trovador vive absorto completamente en su pasión amorosa, hasta el extremo de que para él no existe más que su *coita*, que llega incluso a oscurecer la presencia de la dama que la ha desencadenado⁶.

1 Este trabajo fue presentado como comunicación en el III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval celebrado en Salamanca en octubre de 1989. En el IV Congreso de la misma Asociación (Lisboa, octubre de 1991) se comunicó que las actas correspondientes no serían publicadas, por lo que agradecemos a los profesores Aurelio Roncaglia y Anna Ferrari la oportunidad que nos brindan para incluirlo en este número de *Cultura Neolatina*. No hemos modificado el texto original, entre otras razones porque ha sido parcialmente ampliado en otro trabajo posterior que viene a completarlo (Brea 1993a).

2 Es, por ej., la visión (probablemente un tanto temeraria en su enfoque) defendida por Nodar Manso (1985).

3 Ni siquiera hemos prestado atención a la totalidad de las cantigas de amor, sino tan sólo a las recogidas por Michaëlis ([1904] 1980).

4 *Vid.*, entre otros, Asensio (1970: 67-68): «La cantiga refleja la pasión con una desnudez escueta, sin atavíos».

5 Primaverales, sobre todo, pero también alusivos a otras estaciones del año, y con diferentes funciones, aunque, en general, siempre relacionadas con el estado anímico del trovador.

6 En su análisis básico de la cantiga de amor, Tavani (1986a: 109) reduce el género a cuatro campos sé-micos esenciales, de los cuales los fundamentales son la «reserva da dama» y la «pena por un amor

La gran mayoría de las cantigas de amor no son otra cosa que un monólogo (con un destinatario, que puede aparecer explicitado por medio del apóstrofe y que en ocasiones es la propia dama, en otras los amigos-confidentes del enamorado, en las menos el público en general⁷) por medio del cual el trovador manifiesta su dolor, su desasosiego, por la no correspondencia de ese sentimiento amoroso que nació en él de la contemplación del más bello y perfecto ser que nunca pudo imaginar, pero que se presenta como estatua impasible a tanto ruego y tanto sufrimiento. Como responsables directos de su pena, el poeta invoca (además de a sus propios ojos, que —al igual que para los «stilnovistas» italianos⁸— representan la vía de entrada habitual de ese amor, o a su corazón) a Dios y al Amor, quienes, como culpables que son de haber hecho nacer en él tal sentimiento sin reciprocidad, deberían acorrerlo e interceder a su favor ante la esquivia *senhor*.

Lo que acabamos de describir constituye el marco fundamental en el que transcurre la «acción» («acción», por otra parte, inexistente, en consonancia con lo dicho). Pero hemos hecho referencia también a que los receptores del mensaje emitido por el trovador son, en ocasiones, sus amigos e incluso el público en general. Unos y otros están ahí, pero no percibimos su presencia, pues se sitúan fuera de ese marco (de esa especie de campana de cristal que envuelve y aísla a los amantes⁹, dejándolos visibles pero en cierto modo inasequibles y, sobre todo, alejados del mundo material¹⁰); desempeñan un papel complementario, pero visto en general como secundario, salvo precisamente cuando se toman como punto de referencia de su propio dolor¹¹ o, de manera especial, cuando se recaba su colaboración, cuando se

non correspondido», completados por dos secundarios, la «louvanza da dama» y el «amor do poeta por ela».

- 7 Vid. D'Heur (1975b: 271-339), que analiza precisamente los distintos apóstrofes que remiten a estos destinatarios diversos, apóstrofes que son a su vez los que permiten a Nodar Manso (1985: 95) establecer la existencia de un «Vos-confidencial» que puede ser «impersonal» (alusiones al público), «personal» (amigos, Deus, Amor) o «personificado» (corazón, ojos, amor), un «vos-confidencial» que desempeña preferentemente un papel de interventor ocasional en la acción, comentando las experiencias sentimentales de los enamorados, aconsejándoles qué hacer, etc. (Nodar Manso 1985: 124. Cfr. infra en estas notas).
- 8 Recordemos también, entre otras cosas, el *partimen* entre Giraut de Salanhac y Peironet sobre la importancia de los ojos y el corazón en el amor (Strempele 1916, II).
- 9 Al menos desde la perspectiva del trovador —que es la que tenemos—, porque no podemos deducir de las cantigas de amor que la dama se viera a sí misma y a su enamorado del mismo modo (incluso podría pensarse que ella sí está más pendiente de los demás).
- 10 Expresado de otro modo, podríamos decir que los amantes ocupan el centro de la escena, la zona iluminada por los focos de la atención, mientras que los demás permanecen también, a modo de corifeo —mudo la mayor parte del tiempo—, sobre el escenario, pero en la penumbra (son sólo volúmenes sin formas definidas).
- 11 Es decir, cuando no sólo el trovador hace referencia al hecho de que cualquier hombre en su situación reaccionaría igual que él, o a que la dama destaca entre todas las mujeres (que siguen siendo referencias no individualizadas), sino sobre todo cuando se consuela parcialmente al ver cómo el amor es igual

implora su intercesión cerca de la dama¹². Es entonces cuando adquieren realce y cuando se hacen presentes de una forma más efectiva. Y ello sucede en las ocasiones en las que el suplicante ha agotado sus recursos, ha acabado por admitir que ni sus ruegos a la amada, ni a Dios, ni al Amor, le sirven para alcanzar sus objetivos, por lo que no le resta más esperanza que la de una intervención externa, activa, eficaz, que pueda conmover el corazón intransigente que le niega sus favores¹³.

De este modo, los personajes secundarios se integran en ese cerrado círculo amoroso como intercesores, como interlocutores válidos que pueden acceder a la intimidad de la que le ha robado el corazón, sea (y éste sería tal vez el paso lógico siguiente) para hacerla conocedora de ese amor y de esa *coita* que el amante no se atreve a declararle abiertamente, sea para inducirlo de algún modo a *fazerlle ben*; a que —como dirían los occitanos— le conceda su *merce*. Es lo que hace, por ejemplo, Diego Moniz¹⁴ cuando (sin recabarle directamente) busca el apoyo del círculo en el que ambos se mueven:

E se lhi fossen dizer
com'eu esto dizia,
logo sei que mia senhor
por min demandaria
(319, 11)¹⁵.

A pesar de ello, pocas veces, aun aceptando ese papel¹⁶, consiguen alcanzar el objetivo propuesto (como le sucede a Nun'Eanes Cerzeo, cuyo dolor es conocido

de traidor para con todos los humanos, por lo que no se encuentra solo en sus quejas, como le sucede a Fernan Rodriguez de Calheyros en la cantiga 352:

Ed Amor nunc'a ome leal vi,
e vejo eu muitos queixar con mi
(vv. 20-21)

- 12 O simplemente cuando suponen un bálsamo para el dolor del trovador, que se siente morir pero revive gracias a que «ouç'eu as gentes no seu ben falar» (Joham Carcia de Guilhade, 235, 14).
- 13 *Vid.*, por ej., la cantiga 320, en la que Osoyr'Anes implora compasión a los demás:
Veed'ora, se estou mal,
que m'amparar non sei de tal!
(vv. 23-24)
- 14 Los nombres de los trovadores se transcriben en la forma adoptada por Tavani (1967a).
- 15 Citamos siempre por la edición de Michaëlis ([1904] 1980), indicando el número que en ella ocupa la composición, seguido del número correspondiente a los versos (en caracteres arábigos) o a la estrofa (en cifras romanas).
- 16 Cosa que no siempre sucede, como indica Vasco Rodrigues de Calvelo cuando se queja de que sus amigos no lo socorren (A297). O Vasco Gil, que no encuentra «quen /vus por min queira mia coita mostrar» (147, 1-2). O Johan Lopez de Ulhoa, a quien las gentes ven andar desesperado pero ni lo ayudan ni tan siquiera se molestan en mostrarle aprecio o simpatía (A206). Johan Soarez Coelho llega a lamentarse de la ausencia de amigos con los que hablar de su dolor (A160); y Pero Garcia Buralês creía tenerlos

por todos y mueve a compasión¹⁷, pero no pueden acorrerlo y acaban por considerar que, en definitiva, él mismo es el responsable de su mal por haberlo buscado —o no haber sabido evitarlo—; *vid.* 388), y al atormentado trovador no le queda otro recurso que el de procurar la benevolencia de su amada tildándola de cruel, amenazando en cierto modo su imagen pública de una manera muy similar a como lo hace Bernart de Ventadorn cuando, en su conocida canción *Can vei la lauzeta mover*, dice:

A! can mal sembla, qui la ve,
 qued aquest chaitiu deziron
 que ja ses leis non aura be,
 laisse morir, que no l'aon!
 (vv. 45-48)¹⁸.

También los que participan del entorno en el que se encuadran el enamorado y su dama sentirán piedad por él y lamentarán la falta de *cortesía* de esa mujer que incumple las normas de la *fin'amor* al no corresponder con sus favores al amor y al servicio con que él se le entrega. ¿Qué va a responder ella a quien le pregunte por qué deja morir a su enamorado (A272)? Nadie en el mundo podrá considerarla buena si él muere (A270). Incluso, aunque él se niegue a admitir tal cosa, pueden llegar a aconsejarle que cambie de *senhor*; visto que de esa no podrá obtener nada (A275).

En otras ocasiones, el recurso a los amigos obedece al anhelo de obtener un consejo adecuado a las circunstancias. La *coita* ha alcanzado un grado tal, próximo a la muerte por amor en la mayoría de los casos, que el *coitado* se encuentra no sólo desasosegado sino también desconcertado: ha agotado todas sus posibilidades y no sabe qué actitud adoptar. Igual que veíamos para sus solicitudes de ayuda, de amparo, de intercesión, unas veces pide ese consejo a Dios o al Amor; otras lo requiere de sus personas de confianza, como hace Pero Garcia Buralês cuando pregunta —no sabemos exactamente a quién— «que farei?» (99, 12).

De todos modos, el término *conselho* no siempre es utilizado en esta acepción que implica participación ('alguien o algo tiene que prestarle consejo'), puesto que, al lado de *achar conselho*, *dar conselho*, encontramos también expresiones del tipo de *aver c. / filhar c. / poer c. / prender c. / non se saber conselho*¹⁹, que muestran cómo ese *conselho* es más bien la decisión, la determinación, que el enamorado debe tomar a solas consigo mismo, independientemente de la opinión que hubieran po-

pero ha descubierto que no lo eran, porque, si lo fueran, irían a decir por él a su *senhor* lo mucho que la ama (A84); pide consejo (A99), pero no encuentra quién sepa o quiera dárselo (A102).

17 Como mueve a compasión también, entre otros, Pero Mafaldo, a quien todos dicen «que é mal / de mi fazerdes tanto mal» (433, 16-17).

18 Cfr. Lazar (1966: 182) (el subrayado es nuestro).

19 *Vid.*, entre otros ejemplos, 45, 7; 82, 9; 88, 14; 121, 15; 129, 24; 134, 12; 154, 7; 172, 15; 183, 13-14; etc.

dido manifestarle los demás²⁰. En cualquier caso, sin embargo, todas estas invocaciones al mundo exterior (tanto en busca de amparo, protección y ayuda como en requerimiento de consejo) no son tan frecuentes como se podría suponer, puesto que, de alguna manera, suponen una irrupción en una de las normas claves de la poética trovadoresca: el secreto, la *mesura*²¹, la obligación tácita de mantener oculto el sentimiento y, de manera especial, la personalidad de quien lo motiva. Hay continuas referencias al deseo, a la necesidad, de celar, si no el amor (visible a través de sus signos, a través del desgarró que produce en quien lo padece), al menos el nombre, la identidad de la *senhor*. Cfr., entre otras, la actitud de Johan Soayrez Somesso, que estima que quien ama debe guardar ese secreto (30, 11), debe encubrir el objeto de ese amor (111), prestando atención especial a sus ojos, que podrían delatarlo (1v). Si es preciso, se puede llegar incluso a mentir, a renegar públicamente de la dama con tal de mantener velada su identidad (*vid.*, entre otras, las cantigas 77, 183, 184, 309, 365, 372)²².

Lo que no acaba de quedar del todo claro es la causa de esa obligatoriedad de mantener el secreto amoroso. Se ha dicho que, en el mundo occitano, obedecía a una especie de salvaguarda de la honra femenina, dado que la *domna* era siempre una mujer casada, y además conocida por su elevado rango social, pero en la lírica gallego-portuguesa está todavía por probar tanto su status social como su estado civil²³ (que posiblemente no presentan un carácter fijo). Lo único que podemos afirmar es que el poeta teme realmente desvelar su secreto²⁴, e incluso que lo

20 *Vid.*, entre otros, Michaëlis (1921: 21); Rodríguez (1980: 169) aclara: «*Conselho* ‘consejo, acuerdo, decisión’ es término muy usado en el gallego-portugués de la época. La locución *aver conselho*, por su parte, significa ‘tomar una determinación, una resolución’, y equivale por lo general a *aprender conselho* (...). A veces, no obstante, *aver conselho* supone ‘encontrar remedio, ser remediado’». Sobre el significado de *conselho*, es interesante también la consulta del trabajo de Mattosso (1986: 181): «Al oír los términos *consejo* y *aconsejar*, el hombre medieval pensaba probablemente en la asamblea de vasallos o miembros del séquito, con el cual el señor deliberaba y cuya reunión expresaba públicamente su autoridad».

21 *Mesura* entendida «non xa como moderación dos sentimentos e das paixóns, senón como xusto e calibrado equilibrio entre sentimento e razón, como capacidade de axearse a un código comportamental fixado sobre unha especie de pacto tácito acordado entre a señora e o poeta» (Tavani 1986a: 118).

22 En algunas composiciones satíricas o irónicas se juega precisamente con la obligatoriedad de mantener tal secreto; *vid.*, por ej., 426, donde Fernan Fernandez Cogominho confiesa haber perdido el sentido por su sobrina; o el ciclo de Pero Garcia Burgalês (104, 105, 106) en el que nombra personalmente tres damas, declarando que una de ellas es su *senhor*, pero sin precisar nunca cuál de las tres. Sobre la composición de Ayras Moniz d'Asme, en la que éste declara que no vale la pena ocultar su amor, *vid.* Beltrán (1986a). En la cantiga 142, Roy Queimado declara morir por Guiomar Affonso, pero debe de tratarse de un «senhal», puesto que en la 143 indica que sabe que, cuando él haya muerto, su *senhor* se decidirá a confesar que es ella esa Guiomar Affonso (*vid.* al respecto Manero Sorolla 1983: 286 para el secreto desvelado). Piénsese que precisamente esa referencia a la identidad de la dama es una de las razones que hacen sospechosa la conocida «cantiga da Guarvaia» (38, 11-12).

23 Son raras las composiciones como A258, que contengan referencias expresas en ese sentido.

24 Para Nodar Manso (1985: 157), la auténtica función del secreto estriba en que «el joven no lo da a conocer para evitar posibles rivalidades; según el Amigo, Deus ha creado una joven tan sumamente bella,

teme no por las consecuencias negativas que pudiera provocar hacia afuera, sino por el rechazo que suscitaría en la propia dama, que no tolera siquiera conocer a solas, en la intimidad, el sentimiento que despierta en su enamorado, que se *assanha* cruelmente con él si osa manifestárselo²⁵. Recuérdese, a modo de ejemplo, la cantiga 113, en la que Johan Nunez Camanez declara que

Rogaria eu mia senhor
por Deus que me fizesse ben;
mais ei d'ela tan gran pavor
que lhi non ousou falar ren,
con medo de se m'assanhar
e me non querer pois falar,

y así el resto de la composición.

¿Qué es lo que puede provocar tal pavor? No lo sabemos, o, al menos, no lo sabemos por lo que nos dicen las cantigas de amor, pero está tan claro que así es que Fernan Gonçalvez de Seavra manifiesta abiertamente que querría que su dama conociera sus sentimientos, pero que los conociera porque sus amigos-confidentes se lo hicieran saber:

Algun amigo meu, se s'acordasse,
e acordado foss'en me partir
ante da terra²⁶, e leixasse-m'ir!
E pois eu ido fosse, el chegasse
u de chegar eu ei mui gran sabor
(u est a mui fremosa mia senhor),
e lh'o gran ben que lh'eu quero, contasse!

(221, 11),

aunque, de pedirle —directa o indirectamente— confirmación, él lo negaría siempre tajantemente:

(...) Mas faria ben
quand'eu viss'ela pois, que lhe jurasse
qual mayor jura soubesse fazer
que nunca lhe soubera ben-querer
en tal razon per que s'ela 'stranhasse!

(221, 17-21)

que todos los que la vean quedarán locamente enamorados de ella».

25 Para Tavani (1986a: 121), «O segredo de amor está logo destinado, na cantiga d'amor, non xa a salvagarda-la intimidade dos amantes de entrometementos alleos e a asegura-la supervivencia do sentimento, senón máis ben a protexer a un deles do resentimento do outro».

26 Lógicamente, él quiere estar lejos cuando eso suceda.

¿Podría ser una de las razones del secreto el miedo a las interferencias negativas de los personajes secundarios, como opina, por ej., Lapa²⁷? Porque el sufrimiento interno ocasionado por el amor provoca efectos tan aparentes en el aspecto exterior que son muchos los que le preguntan la causa de su dolor²⁸. Se niega tajantemente a manifestarla, porque es consciente de que una indiscreción en ese sentido podría serle fatal, pero ¿sólo porque la *senhor se assanha*? Johan Soayrez Somesso podría ponernos sobre la pista de algo más:

Mentr'eu viver', mais guardar-m'ei
 que mi-o non sábia mia senhor:
 c'assi (e)starei d'ela melhor,
 e d'ela tant'end'averei:
 enquanto *non souberen* quen
 est a dona que quero ben,
 algua vez a veerei!
 (28, 11);

teme que sus ojos lo delaten y

(...) nen me nembrar
 de *quantos m(e) enton veeran*,
 que sei ca todos punharan
 en-na saber, a meu pesar.

E averei muit'a jurar
 pola negar e a mentir,
 e punharei de me partir
 de quen me quiser'preguntar
 por mia senhor; que sei, de pran,
 ca dos que me preguntaran
 e dos outros m'ei a guardar.
 (28, 18-28).

Es cierto que las referencias a interferencias maldicientes son mucho menos frecuentes —y menos relevantes también— que en la lírica occitana o francesa²⁹,

27 Cfr. Lapa ([1942] 1981: 155): «O poeta fazia gala em calar o nome da senhora e até o próprio amor (*negar a coita*); e fazer frente a todos os curiosos e invejosos, que a poderiam *miscrar* (intrigar) com ela». También Tavani (1986: 125) considera que el poeta debe guardarse de los *cousidores*.

28 Son bastante numerosas las referencias a un «muitos me preguntan»; *vid.*, por ej., cantigas 212, 214, 446, etc.

29 *Vid.*, entre otros, Asensio (1970: 63), que se pregunta si la presencia de los «cizañeros» supone convergencia con Provenza o influencia de esta; en cualquier caso, «no abundan como en otros países» (Asensio 1970: 63, n. 15).

pero sí existe constancia de su existencia, lo que lleva al trovador a maldecir su intervención, como hacen Johan Soayrez Somesso³⁰, Fernan Garcia Esgaravunha³¹, Pero Garcia Burgalês³², Roy Queimado³³, o Fernan Gonçalves de Seavra, que, en el refrán de la cantiga 220, indica claramente:

pois que eu punho sempr(e) e'-no negar,
maldito seja quen mi-o devinhar³⁴.

Los *lausengiers* occitanos —*losengiers* en lengua de oïl— son aquí *cousidores*³⁵ o *miscradores*³⁶. Su función no parece ser exactamente la misma: los *lausengiers* trataban (si atendemos al significado del término) de engatusar a la dama, de adularla con mentiras 'lisonjeras', probablemente buscando obtener de ello algún beneficio personal o social; los *miscradores*, en cambio, sólo intentan 'mezclarlo' con la dama, interferir sin más en sus relaciones, confundiendo los sentimientos sinceros

30 Cfr., por ej.:

E os que esto van fazer,
Deu-los leix'end(e) mal achar.
(17, 20-21).

31 Cfr., por ej.:

(...) E al mi-ar conven
de lhe rogar: que ar cofonda quen
me non leixa convusco mais morar
(116, 12-14).

Con los cizañeros llega a maldecirse a sí mismo, y a la dama:

(...) je Deus cofonda min por én
e vos, senhor, e eles e quen ten
en coraçon de me vosco *mezcrar*!

Para *mezcrar*, vid. infra, nota 36.

32 Cfr., por ej.:

Confonda Deu'-lo que lh'o foi dizer!
(110, 8).

33 Cfr., por ej.:

Agora viv'eu como querria
veer viver quantos me queren mal
que non vissen prazer de si nen d'al
(133, 1-3).

34 Este verbo *devinhar* se nos presenta aquí, y en otros textos (por ej., 17, 18), como indicativo de la actividad de los «metomentodo» que no paran de hurgar con la intención de descubrir el secreto amoroso tan celosamente guardado, para utilizarlo en contra del trovador y de su amor.

35 Martim Moxa, por ej., no sabe qué hacer con «tanto *cousidor*» (306,9) que «*cousecenme* do que fui dizer» (v. 5). Ven que ya no trova y deducen de ello que ya no ama, cuando la razón de su silencio estriba precisamente en la fuerza del secreto.

36 Realmente, en las cantigas recogidas por Michaëlis no hemos registrado el sustantivo agente *miscrador(es)*, pero sí, en varias ocasiones, el verbo indicativo de su actividad, *mesclar* o *miscrar* (que también puede aparecer como *mezcrar*, *mizcrar*. Cfr., entre otros, 116, 21; 411, 7), y también el sustantivo *mezcrar* (por ej., en 36, 8).

para provocar rechazo hacia ellos. Pero el resultado es el mismo: enturbiar las relaciones, normalmente causando el recelo e incluso la aversión de la *senhor* ante las fervientes declaraciones de quien la ama profundamente. Con ello nos conducen a un ambiente, a un contexto, muy similar en ambos casos: el de una «corte» en la que las intrigas desempeñan un papel fundamental, siempre en contra del auténtico, noble y leal amor; por lo que no es de extrañar que, en ocasiones, a la manera de Marcabru, el trovador añore los tiempos pasados, en los que brillaban unas virtudes que fueron ahora sustituidas por los vicios contrapuestos, en una de las múltiples manifestaciones del tópico literario que conocemos por *ubi sunt?* y del que podemos recordar, como botón de muestra, una composición de Martim Moxa (A305), de la que reproducimos la estrofa III:

U foi mesur'ou graadez? u jaz
 verdað'? u é quen á 'migo leal?
 que fui d'amor ou trobar? por quê sal
 a gente trist', e sol non quer cantar?
 Quand'est'eu cat', e quanto mal s'i faz,
 ¿por quê me non vou algur esterrar,
 se poderia melhor mund'achar?³⁷.

La funesta intervención de esos personajes negativos (que son, en cierto modo, el contrapunto de aquellos otros, secundarios también, que veíamos antes desempeñar un papel de apoyo al protagonista³⁸) provoca, como hemos visto también, la reacción airada del trovador, pero también, en ocasiones, su necesidad de excusarse, de disculparse, de defenderse de las injustas acusaciones de que ha sido objeto, dando lugar a la aparición de unas pocas composiciones que pueden ponerse en relación con el género conocido en la poética occitana como *escondich*³⁹ (y cuyo ejemplo más característico⁴⁰ es el *Ieu m'escondic, domna, qe mal no mier* de Bertran de Born⁴¹). De este tipo son las composiciones de Fernan Garcia Esgaravunha (A115) y Johan Soarez Coelho (A178), aceptadas ya como muestras de ese género al menos

37 Vid. también, por ej., 435.

38 Ahora, por el contrario, se presentan los aspectos negativos de su intervención; vid., por ej., cómo Pay Soarez de Taveirós sabe que son los que lo quieren mal quienes van a declararle su amor a la dama, buscando así que ella lo repudie (A36); de modo similar a como Pero Garcia Buralês se queja de que la dama no decía nada mientras no conoció su amor abiertamente, pero «algun foi que lhe disse por mi» (110, 5), y no precisamente por ayudarlo, porque mejor hubiera hecho matándolo.

39 Término derivado del latín EXCONDICERE, utilizado en la Edad Media en el lenguaje feudal con la acepción de 'defenderse de una acusación' (vid., por ej., Rodón Binué 1957: 105).

40 En realidad, en provenzal sólo se conserva éste, aunque se conoce la existencia de otros, que influyeron en Petrarca, en algunos poetas catalanes, como Llorenç Mallol, y en los trovadores gallego-portugueses. Vid. Riquer (1989).

41 Donde, por cierto, aparece también, en la estrofa 1 (exactamente, en el v. 3), el mismo verbo *mesclar*: «mesclar lo vostre cors fi, leia!, / ... / ab me, per menzonjas comtar». Cfr. Gouiran (1987: 64-66).

desde Riquer (1989), pero posiblemente también algunas más, no sólo otra del mismo Fernan Garcia Esgaravunha (411, asimismo comentada por Riquer 1989), en la que se defiende ante su dama de las acusaciones levantadas contra él por otra mujer, que había ido a ella para «dizer por mi / que vus queria mao preço dar» (vv. 1-2), con un objetivo claro: «me vosco *mizcrou*» (v. 7). Fernan Rodriguez de Calheyros advierte a su *senhor* que no haga caso a los que pretendan hacerle creer que él se quiere ir a vivir a otro lugar, porque

macar m'end'eu quisess(e) al, non
queria o meu coração!
(335, refrán)

Rodrigu'Eanes Redondo afirma también que miente quien le fue a decir que él deseaba «outra ren» (418, 1), porque sólo la ama y desea a ella. La acusación de la que debe defenderse Pay Soarez de Taveirós es un tanto diferente; en su caso, nadie fue a hablarle mal de él a la dama, sino que fueron a decirle que la quería bien, precisamente para perderlo⁴² (36, 3-4), para provocar esa *mezcrá* (v. 8 y 14). Johan Soayrez Somesso se queja en A16 de que su amada no quiera creerlo, por lo que es consciente de que le conviene guardarse, mientras pueda, «de fala d'om'ou de molher» (v. 24), con lo que está anticipando lo que se refleja con mayor claridad en la cantiga siguiente, en la que le pide a ella que

nen cuideades que al cuidei
de vos, mia senhor, (...)
(17, 10-11),

porque sabe que hay «gentes»

que punhan en *adevinhar*
fazenda d'om'e 'na saber
(vv. 18-19)⁴³.

Para finalizar esta aproximación a lo que debería ser una revisión de la función de los enemigos u obstaculizadores de la relación amorosa entre el trovador y su dama, recordemos que, mientras que en las cantigas de amigo es posible que el antagonista principal, el personaje negativo más importante, y más dañino, sea la madre de la amiga, en las cantigas de amor no tenemos referencias a ella⁴⁴, y tampo-

42 Estamos, una vez más, ante la obligatoriedad del secreto.

43 Adviértase el uso de *adevinhar* (vid. supra nota 34). Cfr. Michaëlis ([1904] 1980: 40, n. a IV): «Os maldizentes, cuja “fala” o trovador receava, motejaram dos seus sonhos. Eis porque se defende agora, dando a chave dos enigmas propostos na cantiga 16».

44 Michaëlis ([1904] 1980) incluye una composición —la 429— en la que aparece una referencia a la madre, pero se trata de una canción de «malmonjada» (no entra, pues, en nuestro «corpus» de «cantigas de amor») de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos.

co es muy frecuente encontrar datos concretos que permitan afirmar la existencia de un rival amoroso, si bien pueden darse algunos⁴⁵ (aunque no se especifique de ellos que hayan interferido como maldicientes⁴⁶).

Frente a lo que sucede en la lírica occitana, sólo en una de las cantigas analizadas se hace referencia explícita al obstáculo que, para la relación amorosa, puede suponer el futuro marido: a Fernan Velho le confirman lo que siempre temió,

de vos casaren! Mais sei ua ren:
se assi for, que morrerei por én
(258, refrán)⁴⁷.

Parece, así, que los maldicientes son los únicos personajes de una relativa relevancia que pueden justificar desde el exterior el sufrimiento del trovador. Ellos le causan dolor, casi la muerte, porque manchan con sus calumnias la pureza de su amor; dicho de otra manera, desde una perspectiva literaria, representan un motivo, un recurso, del que se puede echar mano para evitar, parcialmente al menos, la monotonía que en cierto modo supone la persistencia de ese círculo cerrado (trovador-señora) al que nos referíamos al comienzo.

45 Vid., por ej., cómo Fernan Paez de Tamalancos se despide de la dama a la que había cantado hasta aquel momento —porque ella lo ha traicionado, le ha mentado— y la amenaza con «descobrir / vus éi d'un voss'entendedor / vilao, de quen vos sabor / avedes, e a quen pedir / foste'-la cinta» (358, 19-23). O las cantigas 15 y 18 (de Johan Soayrez Somesso), con la nota de Michaëlis ([1904] 1980: 42) a IV. Y la 35, con la indicación de Pay Soares de Taveirós «a quem a viu levar a quem / a nom valia, nem a val» (35, 18-19). Menos clara resulta tal vez la referencia que podemos encontrar en Pero da Ponte, 459, refrán, a ese «o que desejades».

46 Sí, en cambio, existe al menos un caso en que ese papel es desempeñado por una dama (¿celosa del amor del trovador por su *senhor*?), en 411. En este sentido, podemos recordar también, aunque se trate de un caso diferente, la curiosa cantiga satírica de Roy Queimado (A132) en la que aparecen otras damas quejosas de que el trovador cante «a mais fremosa dona nen melhor» (v. 8) y no a ellas. Les aconseja que, en lugar de enfadarse con él, se comporten de manera tal que puedan encontrar también ellas «quen d'elas diga ben» (v. 5).

47 La boda de la dama parece suponer, pues, para el trovador su sentencia de muerte.

5 El *escondit* como variante de las cantigas de amor y de amigo

[A. Augusto Nascimento – C. Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (1991), Lisboa: Cosmos, 1993: vol. IV, 175-187.]

*Escondigz es trop bos dictatz
per loqual cel qu'es acuzatz
se dezencuza tota via;
estiers de chanso no.s desvia.
Las Leys d'amors¹.*

Cuando, en el anterior congreso de la AHLM (Salamanca, octubre de 1989; Brea 1992), nos ocupábamos de la función de los *miscradores* en las cantigas de amor, nos llamaban la atención ciertas afinidades entre algunas de las composiciones comentadas y la conocida pieza de Bertrán de Born que comienza *Ieu m'escondic, domna, qe mal no mier*. Ello nos llevó a localizar un trabajo de Riquer (1989) que estudiaba precisamente la pervivencia de esta modalidad en la lírica románica para, después de analizar rasgos comunes a una serie de manifestaciones gallego-portuguesas, italianas y catalanas, concluir que, aunque el «escondit» (o «escondida») de Bertrán de Born haya podido ser el más representativo del género², no ha debido ser el único.

En concreto, las cantigas analizadas por Riquer en dicho artículo son las que en el cancionero de Ajuda llevan los números 115 (B231) y 178 (B329) y la recogida por Michaëlis con el n.º 411 (B228). Una consulta ocasional del cancionero de Joan Airas de Santiago nos puso ante los ojos una cantiga de amigo de este trovador (Rodríguez 1980, n.º 66; B1046, v636) con rasgos similares a las anteriores y en cuyo comentario el editor indicaba: «Composición, de técnica acumulativa e intenso paralelismo interestrófico (con los artificios a que da lugar), que refleja en-

1 Anglade (1971: 184, n.).

2 A juzgar por lo que nos dicen las *Leys d'amors*, es un «trop bos dictatz» que no parece haber alcanzado la categoría de *género*, puesto que se insiste en que «estiers de chanso no.s desvia», como indicando que, en todo caso, es una variante que puede adoptar la *chanso*. Con anterioridad, en el apartado correspondiente a «Li mandamen de trobar» se decía que estos «son far noel dictat per sillabas, compassat am rims (...) Tractan de sen, o de lauzors, d'amors, d'escondig o de mal dig general, d'esquern o de planch. Per aquesta diversitat foron trobat divers dictat, coma vers, chansos, descortz, dansa, sirventes, pastorela, vergiera, vaquiera et autras lors samblans, e mays tensos, partimens, planchs et escondigs; alcun trobador, can son acuzat de mal dire, fan al compas de vers o de chanso escondig, per so quar escondir o desencuza se volo de so que son lauzenguejat e mal mesclat. E per so l'apelo escondig, quar han esgardamen a la sentensa» (Anglade 1971, C: 30-31). Permítasenos llamar la atención sobre ese «fan al compas de vers o de chanso escondig». En una reciente revisión del problema de los géneros líricos, Wunderli (1991: 608-610), estudia el *escondich* como una de las realizaciones del «subsistema» *chanso*.

tre nosotros la temática del *escondit* o *escondich* provenzal, género muy apreciado, en el que un amante calumniado se conjura daños para demostrar la razón que le asiste» (Rodríguez 1980: 268-269).

Ante la posibilidad, pues, de que la fórmula en cuestión no se limitara a las cantigas de amor, sino que se hubiera propagado también a las cantigas de amigo, revisamos la totalidad del Corpus trovadoresco editado por Michaëlis ([1904] 1990) y por Nunes ([1932] 1972, 1973) para tratar de localizar textos que respondieran a las características —evidentemente, de contenido, no de forma— descritas por las *Leys d'amors*, es decir, composiciones en las que los trovadores intentaran defenderse o «desacusarse»³ de algo de lo que hubieran sido acusados por los «lauzengiers»⁴. La primera impresión obtenida de esa lectura permite suponer que el motivo⁵ alcanzó un cierto éxito entre nuestros trovadores.

1. Tal vez no estará de más que recordemos brevemente, a modo de «paradigma»⁶ del *escondit*, el de Bertrán de Born⁷, a fin de establecer una serie de rasgos caracterizadores de esa modalidad.

El trovador occitano comienza defendiéndose («que mal non mier», v. 1) de lo que de él han dicho los «lausengier» (v. 2), y pide a su dama⁸ que no consienta «q'om non pueca mesclar» (v. 3) sus personas «per messongas comtar» (v. 6). Después de este exordio, que comprende la primera estrofa, se dedica a conjurar sobre sí toda suerte de maldiciones «s'ieu non am mais de vos lo cossirier / que...» (vv. 10-12)⁹. Las calamidades que está dispuesto a soportar si no es sincero (que los hal-

3 Recuérdese lo ya reproducido de las *Leys d'amors* en nota 2: «E per so l'apelo *escondig*, quar han esgardamen a la sentensa», que nos remite al sentido jurídico de *EXCONDICERE* 'defenderse de una acusación' (*vid.*, entre otros, Rodón Binué 1957: 105).

4 Este era, pues, el nudo de enlace entre los dos motivos: la función de los *miscradores* (advértase —*vid. supra*, nota 2— que las propias *Leys* utilizan la expresión *mal mesclat*).

5 Por supuesto, constreñido por la técnica propia de las cantigas, que, si por una parte permite juegos estilísticos de efectos notables, por otra limita considerablemente las posibilidades de desarrollo temático al estilo de las que podemos encontrar en Bertrán de Born o los restantes textos estudiados por Riquer (1989).

6 Teniendo presente, de todos modos, que Riquer (1989: 77-78) acaba concluyendo que debieron existir otras manifestaciones occitanas que pudieron haber servido de modelos más inmediatos para las piezas que él analiza y compara.

7 *Vid.* Gouiran (1987: 63-71). De la fortuna de esta pieza, de su difusión, etc. sirve de prueba el hecho de que la hayan transmitido once manuscritos (*vid.* las referencias en Gouiran 1987: 63).

8 A la que no deja de elogiar siguiendo los cánones establecidos (vv. 4-5).

9 La fórmula reviste las siguientes variantes en las estrofas sucesivas: «s'ieu anc failli vas vos neis del pensar» (v. 15), «s'ieu outra dompna mais deman ni enquier / mas vos...» (vv. 23-24), «s'ieu anc aic cor d'otra dompna amar» (v. 30), para terminar con un «si no-us mentí cel qe-us anet comtar» (v. 36). La estrofa VII es una interrogación retórica que pretende recalcar la sinceridad de los razonamientos del trovador, y remata la composición una tornada de tres versos, en la que aquel señala airadamente a los «fementit lausengier» (v. 43) que «be-us lausera qe-m laissasetz estar» (v. 45).

cones lanudos le maten al gavián en su propia mano, que pierda el vigor ante su compañera cuando estén a solas en alcoba o jardín, que saque las peores jugadas a los dados...; y así hasta nueve posibilidades diferentes¹⁰ que se van enumerando a lo largo de seis estrofas) «se avienen perfectamente a Bertrán de Born, señor feudal, lleno de orgullo y de altivez» (Riquer 1989: 73)¹¹.

2. Si pasamos revista ahora, siguiendo el orden en que aparecen en nuestros cancioneros, a las cantigas de amor y de amigo en las que encontramos algún tipo de afinidad con esta a la que acabamos de referimos, la primera que llama nuestra atención corresponde a Joan Soaires Somesso.
- 2.1. En ella (A17, B110), después de un exordio que ocupa toda la estrofa I, en el que el trovador inicia una cantiga de amor del tipo más convencional, la estr. II introduce directamente la cuestión:

E digu'esto por me guardar
d'ũa cousa que vus direi:
nen cuidedes que al cuidei
de vos, mia senhor, a gãar
se non que podesse viver
na terra vosqu', e Deus poder
me leix'aver d'i sempre'estar.

Hasta aquí, poco nos haría sospechar de la intervención de los maldicientes si no fuera por el deseo del trovador de *guardarse* de algo: una acusación, explícita o velada, de pensar en obtener de la dama otra cosa si no vivir «na terra vosqu'». La estrofa III aporta nuevos datos: necesita poder negar «a mui gran cuita» (v. 16) que tiene por ella «aas gentes que sei / que punhan en adevinhar / fazenda d'om'...» (vv. 17-19); y finaliza con una imprecación:

E os que esto van fazer,
Deu-los leix'ende mal achar
(vv. 20-21)

Imprecación que enlaza con la cuarta y última estrofa, en la que ruega a Dios que «los leix'assi ficar / com'eu, senhor, sen vos fique» (vv. 22-23), para darnos lue-

10 Que se convierten en doce si contamos la estrofa VIII, que sólo transmiten cuatro manuscritos (vid. Gouiran 1987: 69).

11 Es decir, «se conjura lo peor que puede sucederle a un guerrero (punto 8), a un cortesano (puntos 7 y 11), a un cazador de altanería (puntos 1 y 9), se coloca en situaciones vergonzosas (puntos 2, 3 y 5) y molestas (puntos 6, 10 y 12), e incluso se refiere a un hecho autobiográfico (...) (punto 4)» (Riquer (1989: 73); adviértase que Riquer enumera previamente las doce calamidades que se conjura el señor de Aoutafort, incluyendo, pues, la estrofa VIII).

go, en cierto modo, la clave para comprender el deseo manifestado de morar en su tierra, pues la había visto partir sin atreverse a ir con ella, lo que le produjo un inmenso pesar¹².

2.2. Sigue luego una composición de Martin Soares que sólo nos ha transmitido A (36), junto a textos de Pay Soares de Taveirós¹³. El punto de partida es el que ya conocemos: «os que me queren mal» (v. 1) «van dizer» (v. 2) a la dama del trovador algo que lo perjudica, pero en este caso es difícil defenderse de la «mezcla» (v. 8) porque la acusación es «ca vus quero ben» (v. 5), grave porque atenta contra la obligatoriedad de mantener en secreto la identidad de la *senhor*. Lo único que puede hacer en este caso es intentar *salvarse* diciendo «que mi-o non poderam provar» (v. 18), aun a sabiendas de que no le servirá de nada, ya que sabe lo que harán: «log'ante vos mi-afrontarán / que vus amo de coração» (vv. 20-21).

2.3. La cantiga que lleva el número 51 en B (n.º 335 en la edición de Michaëlis) corresponde a Fernan Rodrigues de Calheiros y comienza *Non vus façan creer, senhor*. En ella el verbo *dezir*, que suele iniciar este tipo de composiciones (puesto en boca de los maldicientes, a los que la mayoría de los casos se refieren con una expresión impersonal), aparece sustituido por *façan creer*, y su objeto directo es «que eu d'alhur querer viver, / se non con vosqu' aja poder» (vv. 2-3). Dios sabe que el trovador nunca pensó ni en alejarse ni en dejar de servir a su dama (vv. 16-18), sobre todo, porque

macar m'end'eu quisess(e) al, non
queria o meu coração
(refrán),

ni tampoco sus ojos, y mucho menos el «bon parecer» de ella (vv. 8-9), por lo que puede creer seriamente que, mientras viva, siempre la servirá y querrá bien (estrofa IV).

2.4. Fernán Garcia Esgaravunha nos ha legado dos textos interesantes. En el primero de ellos (B228, n.º 411 de la ed. de Michaëlis), alguien —sin duda, una mujer («A

12 Michaëlis ([1904] 1990: 40), en el comentario a esta composición, indica que «Esta cantiga é continuação da anterior. Os maldizentes, cuja “fala” o trovador receava, motejaram dos seus sonhos. Eis porque se defende agora, dando a chave dos enigmas propostos na cantiga 16». En A16 (B109), *Muitas vezes em meu cuidar*, no encontramos elementos que nos permitam relacionarla explícitamente con el *escondit*, aunque sí con los *miscradores*: en la última estrofa, declara que Dios le dio «tan gran poder / que, *mentre m'eu guardar poder' / de fala d'om' ou de molher*, / que non poss'este ben perder» (vv. 22-25; el subrayado es nuestro).

13 Sobre esta aspecto, *vid.* Bertolucci (1963c: 25-28).

que vos fui, senhor...», v. 1¹⁴)— fue a decir a su dama que el trovador «vus queria mao preço dar» (v. 2). La maldición en este caso va conjurada sobre esa persona, y el castigo que se pide para ella es el mismo que intentó provocar:

Que el lhi leixe mao prez aver
a quen mal-preço vus quer apõer¹⁵
(refrán)

La segunda estrofa insiste con variantes en los mismos motivos que la primera, a la que añade dos conceptos significativos: los aportados por *mizcrar* (v. 7) y *gran torto* (vv. 7 y 8). En la tercera, se manifiesta el deseo de que la mentira («(ca vus non disse verdad; eu o sei)», v. 14) sea sustituida por la verdad (v. 13)¹⁶.

- 2.5. La otra composición de Fernan Garcia Esgaravunha es *Quen vus foi dizer, mia senhor* (A115, B231)¹⁷. En este caso, alguien —no se precisa quién— fue a decir a la dama que él «desejava mais al / ca vos» (vv. 2-3). Y ese alguien mintió; si no fuera así:

- a) «mal / me venha de vos e de Deus!» (vv. 3-4);
- b) «nunca estes meus / olhos vejan niun prazer / de quant' al desejan veer» (v. 5-7);
- c) «veja eu de vos, senhor, / e de quant'al amo, pesar» (vv. 8-9);
- d) «Deus non me perdon» (v. 12);
- e) «nen me dê nunca de vos ben (/ que desejeu mais d'outra ren!)» (v. 13).

Es decir, en tan sólo dos estrofas se enumeran hasta cinco maldiciones diferentes¹⁸, todas ellas relacionadas directamente con los tópicos tipificados por las cantigas de amor, con las referencias a Dios, a los ojos, al *ben*, etc.

La estrofa III insiste en la sinceridad e intensidad del sentimiento amoroso,

e se o non fezess(e) assi,
de dur verria'qui mentir

14 La marca de género (de sexo femenino, en este caso) está presente nuevamente en el primer verso de la segunda estrofa («A que, a gran torto, me vosco mizcrou») y, bajo la forma tónica del pronombre personal *ela* en el verso cuarto de las estrofas I y II, y en el tercero de III.

15 Sobre la alternancia entre el provenzalismo *prez* y la forma patrimonial *prego*, además de las expresiones de las que forma parte, *vid.* la nota a estos versos (así como el glosario) de Spampinato Beretta (1987: 62).

16 *Vid.* el comentario a la cantiga (n.º 2 de su edición) de Spampinato Beretta (1987: 61-62).

17 Ocupa el n.º 5 en la ed. de Spampinato Beretta. *Vid.* el completo comentario que dedica a esta cantiga la editora (Spampinato Beretta 1987: 76).

18 Que pueden ser siete, si desglosamos a) y c) en dos. En el primer caso, una sería «mal me venha de vos» y la otra «(mal me venha) de Deus»; en el segundo, «veja eu pesar de vos» y «(veja eu pesar) de quant'al amo».

a vos, nen m'iria partir
d'u amass(e) outra molher
mais ca vos;...

(vv. 17-21),

para terminar, en la tornada, pidiendo a Dios que, puesto que él quiere que la ame, «valha-m'el contra vos, senhor, / ca muito me per é mester!» (vv. 22-24).

- 2.6. Joan Soares Coelho introduce la cantiga 178 de A (B329) con un «Dizen que digo...». En este caso, la acusación de que es objeto el trovador infringe una vez más la regla del *segredo*, pues «Dizen que digo que vus quero ben» (v. 1), con lo cual el objetivo perseguido es el mismo que otras veces: buscarle mal con su *senhor* (v. 2). Por ello, ruega a Dios que

Se o dixe, mal me leixe morrer,
se non, senhor, quen vo'-lo foi dizer!
(refrán)

Las imprecaciones son, pues, dos, pero presentadas como alternativas, a recaer sobre sujetos diferentes según quien esté en posesión de la verdad y quien haya incurrido en mentira, con lo cual se reducen a una: conjura la muerte sobre el que, a juicio de Dios, sea reo de falsedad.

La segunda estrofa repite los mismos motivos, añadiendo que viene a presencia de la dama «chorando d'estes meus / olhos con vergonha e con pavor, / e con coita...» (vv. 7-9). El juicio de Dios es su único recurso, pues, como aclara en la estr. III, no sabe *salvarse*¹⁹ de otra manera, para demostrarle a ella que «nunca o soub'ome nen molher / por mi, nen vos» (vv. 14-15).

La tornada añade una nueva maldición, a recaer ya sin vacilación sobre el infame que ha causado su mal:

E lhe faga atal coita soffrer
qual faz a min e non ous'a dizer!
(vv. 19-20)

- 2.7. Rodrigu'Eanes Redondo comienza asimismo una composición (B334, n° 418 en la ed. de Michaëlis) refiriéndose a «O que vos diz, senhor...». Aquí la acusación es «que outra ren desejo / no mundo mais ca vos» (v. 1-2). No se formulan maldiciones, pero se insiste, no sólo en la sinceridad del trovador y en su *coita*²⁰, sino también en que el murmurador ha mentido (v. 3), que lo ha hecho por envidia (v. 7), etc. Sería tan «desguisado» (v. 13) que él deseara otra cosa que su dama (vv. 14-

19 Este verbo viene a ser el equivalente del *escondir* occitano.

20 Además de los tópicos convencionales con que ésta se expresa, hay una imagen novedosa en el verso 10: «no coraçon me dá voss'amor tal ferida».

15) que ella —«mesurada, / fremosa e mansa e d'outro ben comprida» (vv. 15-16), «ben-talhada» (v. 17)— no puede creer tal monstruosidad.

- 2.8. De la autoría de Don Denis es «Senhor, dizen-vos por meu mal» (B509, V92), donde es otra vez (*cf.* *supra* 2.4.) una mujer («essa que vos vay dizer»²¹, v. 7) la encargada de hacer creer a la dama «que non trobo con voss'amor, / mais ca m'ey de trobar sabor» (v. 2-3).

Los primeros versos de cada estrofa repiten ese concepto. El refrán recalca el desmentido del trovador:

se eu trobo por m'en pagar,
mays faz-me voss'amor trobar,

precedido (en el verso cuarto de cada estrofa) de las imprecaciones: en I, «non mi valha Deus nen al»; en II, «non veja prazer»; en III, «Deus non mi perdon». Si dividimos la primera en dos atendiendo a la presencia de dos sujetos distintos, tendremos recogidos cuatro males que está dispuesto a soportar si no es inocente (que Dios no lo socorra, que no lo haga ninguna otra persona o cosa, que él no pueda ver nada que le cause placer y, finalmente, que Dios no lo perdone). Además, ese mismo cuarto verso, en II y III, se inicia con la afirmación de que la infame *mis-cradora* «mente».

- 2.9. Siempre siguiendo el orden de los cancioneros, viene ahora una cantiga de amigo de Roy Fernandes, clérigo (B926, V514). El planteamiento es un tanto diferente: la amiga reconoce haberle causado siempre pesar a su enamorado, pero está dispuesta a enmendar su error, y, «s'agor'amigar / quisessedes vós comigo» (vv. 3-4)²²,

a vós eu nunca faria
pesar, nen vo-lo diria
(refrán)

La inclusión en el grupo que estamos analizando viene motivada por la indicación de los versos 7-8 («Quen quer que vos end'al diga / non lho queirades creer»), que nos llevan a suponer una intervención de los maldicientes como causa de la aparentemente espontánea confesión de arrepentimiento y conversión de la amiga.

21 Sólo se explicita en el primer verso de la estrofa 11, porque las otras dos prefieren la formulación impersonal: «dizen-vos» (v. 1), «quem vos diz» (v. 13).

22 Las variantes de las estrofas sucesivas son: «se podess'eu seer, / amigo, con vosc'amiga» (vv. 9-10), y «se eu por amig'ouvesse / vós» (vv. 13-14).

- 2.10. Per'Eanes Marinho (B935, v523)²³ se defiende ante su dama declarando abierta y firmemente que «o que me foy miscrar vosco / por certo ssoube-vos mentir» (vv. 1-2). Se presenta ante ella para *salvarse* (v. 4) de la acusación de intentar *servir* a otra, invocando para sí la pena de muerte si miente:

ca s(e) eu a molher oge quero ben,
se non a vós, quero morrer por en.
(refrán)

Ella debe creer su *salva*²⁴ (v. 9), y no a «quen quer porfaçar» (v. 10), a «nen hûu dizedor» (v. 14) de los que lo quieren mal y por ello le buscan mal (v. 16).

La tornada repite, ya sin condiciones ni imprecaciones, que

Nen quis eu dona por senhor tomar
senon vós, que amo e quero amar
(vv. 19-20)

- 2.11. La última de las cantigas de amor de que vamos a ocuparnos corresponde a Roy Martins d'Ulveyra (B999, v588) y no es propiamente una «defensa de acusaciones», sino una aclaración de culpa. En este caso, los maldicientes «disseron» (v. 1) a la dama «que me non mat'a mi o voss'amor», y eso no puede negarlo,

ca me non mat'a min o voss'amor,
mays mata-me que o non poss'aver
(vv. 5-6)²⁵

No hay, pues, insistencia en la mentira de la acusación (tal y como se plantea, no existe), de lo que se deduce que no han logrado causarle ningún mal los «lauzen-gier». Tal vez lo que ellos pretendían era convencerla de que no lo mataba el amor por ella, sino por otra; pero, si callaron esta segunda parte, atinaron, y con ello se produce un juego lingüístico digno de atención: «non o mata o vosso amor», en boca de esos personajes despreciables, quiere decir 'no lo mata su amor hacia vos'; pero ¿qué razonamiento impide entenderlo como 'no lo mata vuestro amor por él'? Y esta es precisamente la interpretación que el trovador (defendiéndose así muy

23 Según la rúbrica copiada por Colocci (fol. 200V), fue hecha para «salvar outra que fez Joan Airas», concretamente v594 (Rodríguez 1980, n.º 25), en la que la amiga da cuenta a su enamorado de los rumores que le llegaron acerca de que él pensaba tomar otra *senhor*. Aunque esta cantiga de J. Airas no responde enteramente a la modalidad del *escondit*, en tanto en cuanto nadie se defiende de acusaciones (lógicamente, quien lo hace es Per'Eanes Marinho en la «respuesta»), no faltan las referencias a los 'malos consejos' y la maldición contra quien pretenda interferir en sus relaciones (Rodríguez 1980: 145-147).

24 En el mismo sentido que tiene el sust. *escondich* en Bertrán de Born, v. 13: «*Autr'escondich* vos farai plus sobrier).

25 Las variantes que presenta el refrán en las estrofas siguientes son: «ca me non mata voss'amor assy, / mays mata-me que mh-o non quer Deus dar» (vv. 11-12); «que me mon mata voss'amor de pran, / mays mata-me, senhor, que o non ei» (vv. 17-18).

sabia y hábilmente) pretende darle: ‘es cierto, no me mata vuestro amor hacia mí (porque no lo tengo); lo que me mata es justamente que no puedo tenerlo.’

- 2.12.** Entramos ya en el sector de las cantigas de amigo, para comentar algunas de Joan Airas de Santiago. La que aparece en primer lugar (B1015, v605) presenta una peculiaridad: no es el trovador el que se excusa ante su dama, pero tampoco es la amiga la que trata de probar su inocencia ante el amigo; quien habla es un mediador²⁶, que se dirige a la amiga para poner en su conocimiento que el enamorado «á de vós gram pavor, / ca sab’el que vos fazen entender / que foi, amiga, de vós mal dizer» (vv. 1-3). Esta tercera persona interviene, lógicamente, a favor (y, en cierta manera, en nombre) del amigo, para hacerle saber (en los tres versos del refrán) que se pone totalmente en sus manos, que no quiere otro juez que dictamine «de quanto disse de vós e diz» (v. 5, 12, 19) sino ella misma. La primera parte de las estr. II y III son variaciones de I, a la que añaden el conocimiento de la *queixa* (v. 8) de la amiga y de que la intervención se produce a ruegos del amigo (v. 15). La tornada recoge el consejo del intermediario de que, como le pide el amigo, sea ella misma quien juzgue dónde está la verdad.

- 2.13.** En otras piezas del mismo trovador²⁷, es la amiga quien (como es habitual) toma la palabra. En una de ellas (B1039, v629), se da por enterada de que «alguen vos diss’» (v. 1) «que falei / con outr’omen» (vv. 2-3), pero está claro que lo hizo «por mi mizcrar con vosco» (v. 2), porque nunca le pasó tal cosa por la imaginación (v. 3). Lo único que puede decir en su propia defensa es que

de mentira non me poss’eu guardar,
mais guardar-m’ei de vos fazer pesar
(refrán)²⁸

Para convencerlo, no trata de conjurar maldiciones sobre sí misma ni sobre nadie, sino tan sólo explicarle llanamente que lo único que hay por medio es la intención de enemistarlos por parte de alguien que sabe que la quiere bien y no puede

26 La «amiga común de los dos enamorados» (Rodríguez 1980: 177).

27 Hay una (B1045, V635), muy curiosa, en la que, después de declarar su amor al amigo, y tratar de convencerlo de «que vos digo verdade» (v. 6), la moza hace referencia a la posibilidad de que él hable «con algún maldizente» (v. 8), que pretenda hacerle creer otra cosa; en tal caso, el ruego expresado es:

dizede-lhi que mente,
dizede-lhi que mente
(vv. 11-12).

28 En la tornada, matiza que
De fazer mentira sei-m’eu guardar,
mais non de quen me mal quer assacar
(vv. 19-20)

hacer otra cosa más que intentar indisponerlo con ella mediante mentiras (estr. II); es más, ella sabe incluso quién es el responsable (estr. III).

- 2.14.** La misma falsa acusación origina la composición *Meu amigu'e meu ben e meu amor* (B1046, v636): «disseron» (v. 2) al amigo «que me viron falar / con outr'ome, por vos fazer pesar» (vv. 2-3). Pero ahora sí invoca a Dios para «que confonda quen vo-lo foi dizer» (v. 5); al amigo, si creyó tal mentira (v. 6); y a la propia amiga, si fuese culpable (v. 7). Las tres estrofas repiten con pequeñas variaciones la referencia a la acusación y las tres imprecaciones, añadiendo una más en el v. 10: «e, se o fiz, nunca mi venha ben». La tornada recoge, de todos modos, la maldición fundamental:

E confonda quen á tan gran sabor
d'antre min e vós meter desamor,
ca maior amor no mundo (non) é
(vv. 22-24)

- 2.15.** El último texto del que nos vamos a ocupar procede de *Pedr'Amigo de Sevilha* (B1208, v813), y repite las circunstancias que advertíamos en *Joan Airas*:

Disseron-vos, meu amigo,
que, por vos fazer pesar,
fui eu con outrem falar
(vv. 1-3)

El peor castigo que puede recabar para sí («se o poderdes saber / por algun ou entender», refrán) es que el amigo no vuelva a hablarle (v. 4 y 10), y que, además, «confonda Deus logu'i mi / muit'» (vv. 15-16) y confunda también «vós, se mi faldades» (v. 16).

- 3.** Si recordamos brevemente lo que sabemos acerca de los autores de las cantigas que acabamos de comentar, advertiremos que la producción de *Joan Soaires Somesso* (portugués, probablemente de una familia noble del Norte, medio hermano de otro trovador, *Pai Soares de Taveirós*) se sitúa en torno a los años 1210-1230²⁹.

Martin Soares, oriundo al parecer de la misma zona, aunque su cronología parece un poco posterior, frecuentó la corte de Alfonso X, donde se relacionó con otros trovadores, entre ellos algunos de los que aquí nos interesan, como *Joan Soares Coelho*³⁰; su «dipendenza da modelli provenzali è fuor di dubbio» (Bertolucci

²⁹ Su producción amorosa se caracteriza por un «estilo simple e en ton moi comedido que representa a proxección no plano formal da actitude de sumisión (...) e que, xunto coa inclinación á mesura e á dondura e mais cunha grande cantidade de detalles de estrutura e de expresión, fan de J. S. un dos poetas máis interesantes da primeira xeración» (Tavani 1986a: 297)

³⁰ Vid. el estudio introductorio de Bertolucci (1963c: 13-41).

1963c: 38)³¹ y se muestra como «artista serio e convinto delle proprie capacità, severo cultore della canzone d'amore di tipo ortodosso, quale era offerta dalla tradizione degli ultimi provenzali» (Bertolucci 1963: 39).

Fernan Rodrigues de Calheiros era un caballero, no sabemos si portugués o gallego, probablemente del segundo tercio del siglo XIII³², mejor —para Tavani (1986a: 286-287)— como autor de cantigas de amigo que de amor, que considera, en general, «chatas e monótonas repeticións de motivos tradicionais» (Tavani 1986a: 286).

Fernan Garcia Esgaravunha pertenecía a una de las más famosas y conspicuas familias de Portugal. Fue hijo de otro trovador (Garcia Mendes d'Eixo) y vivió de niño en la corte leonesa de Alfonso IX, centro de cultura occitana frecuentada por trovadores provenzales³³, aunque su producción está más vinculada a las cortes de Alfonso III de Portugal y Alfonso X de Castilla, donde lo vemos también en relación con Joan Soares Coelho y Pedr'Amigo de Sevilha, entre otros³⁴.

También procede de una familia noble del Norte de Portugal Joan Soares Coelho, activo entre 1248 y 1280. Tuvo un papel activo en las cortes de Alfonso III y Don Denis, pero visitó también las cortes castellanas y ya conocemos sus relaciones con algunos otros de los trovadores que ahora nos interesan. Para Tavani (1986a: 298), sus piezas líricas «salientan por unha grande eficacia expresiva e por un rigor inusual, por unha esmerada utilización de motivos e matices orixinais, por constantes preocupacións de orde literaria, por un estilo ás veces moito máis persoal do que xeralmente caracteriza as cantigas galego-portuguesas».

Rodrigu'Eanes Redondo, otro trovador portugués del segundo tercio del siglo XIII, nos ha legado siete textos, entre ellos el que hemos analizado, destacado por Tavani (1986a: 321) por estar construido «en versos de 12 sílabas con rimas raras e artificios retóricos».

De Don Denis no creemos preciso recordar aquí más que aquello de que «a súa poesía revela, máis ca calquera outro poeta galego-portugués, unha lectura directa dos trobadores provenzais» (Tavani 1986a: 282).

31 Para la editora, «I nomi che possono farsi con maggior sicurezza sono quelli di Uc de Saint Circ, di Peire Vidal, di Guiraut Riquier e di Cerveri di Girona. L'indagine è resa difficile dalla già rilevata tendenza all'astrazione che smorza ed elimina quelle peculiarità e quelle caratteristiche le quali soltanto permettono di cogliere un rapporto diretto» (Bertolucci 1963c: 39).

32 Vid. Tavani (1986a: 286).

33 No olvidemos que de su familiaridad con la lírica transpirenaica nos ha dejado una prueba fehaciente en el refrán «ar sachaz veroyamen / que ie soy votr'ome lige» de la cantiga *Punnei eu muit'en me quitar* (Spampinato Beretta 1987, n.º 16). Vid., entre otros, D'Heur (1973: 105-114).

34 Vid. una completa información de todos estos aspectos en el estudio introductorio de Spampinato Beretta (1987: 9-26). Entre los trovadores provenzales, la editora destaca el influjo (constatable por diversas razones) de Uc de Saint Circ, que lo pone también en relación con Martin Soares.

Roy Fernandes, clérigo santiagués del segundo tercio del siglo XIII, «utiliza, xunto a temas tradicionais, tamén motivos caracterizados por unha certa novidade, aproveitándose hábilmente de tódalas combinacións e variacións temáticas posibles e revelando unha rara delicadeza na manipulación dos recursos estilísticos e rítmicos» (Tavani 1986a: 322).

Per'Eanes Marinho fue un señor gallego de la primera mitad del siglo XIII, hermano de otros dos trovadores y trovador ocasional, que sólo nos ha legado la cantiga *Que outra dona punhei de sservir*³⁵.

De Roy Martins d'Ulveyra sólo sabemos que bajo su nombre se nos han transmitido una cantiga de amor y tres de amigo, una de ellas dialogada (*vid.* Tavani 1986a: 323).

A Joan Airas de Santiago, un burgués del segundo tercio del siglo XIII, volvemos a encontrarlo en actividad (no olvidemos que su obra es la más representada en los cancioneros después de la de Don Denis) en diversas cortes reales, sobre todo en la de Alfonso X de Castilla y Alfonso III de Portugal, en las que está en contacto con Per'Eanes Marinho, Pedr'Amigo de Sevilha, Joan Soares Coelho, Roy Fernandes...³⁶.

Finalmente, también a Pedr'Amigo de Sevilha —sobre cuya personalidad existen fundadas dudas³⁷— se le viene vinculando a la corte de Alfonso X, y en relación con J. S. Coelho y R. E. Redondo. En sus cantigas de amigo revela poseer una particular sensibilidad poética y una refinada inventiva, creando toda una galería de personajes femeninos de acusada personalidad³⁸.

Estas apresuradas notas recordatorias no tienen otro objetivo que poner ante nuestros ojos el hecho de que, al menos en la mayor parte de los casos, nos encontramos ante trovadores que han frecuentado las cortes poéticas más importantes de su época, que, en ocasiones, han mantenido relaciones entre ellos³⁹, y que han podido estar en contacto directo con trovadores provenzales⁴⁰ y conocer una parte de su producción poética. Sería preciso hurgar más en la historia, y en el conjunto de la obra de cada uno de ellos, para atrevernos a apuntar que el *escondit* haya podido ser un punto más de conexión, de «intertextualidad», a tomar en consideración.

35 *Vid.* Cotarelo Valledor (1933: 11-14).

36 *Vid.* Rodríguez (1980: 17-21).

37 Se le venía identificando como canónigo de Salamanca, pero los documentos estudiados por Beltrán (1989) parecen apuntar en otra dirección.

38 *Vid.* Marroni (1968: 189-229).

39 Recuérdese, por ej., el ciclo del *ama* que vincula a varios de ellos (*vid.* un resumen en Spampinato Berretta 1987: 16-26).

40 Más difícil parece probar la presencia directa de Bertrán de Born en las cortes peninsulares. En sus sirventeses, sin embargo, se encuentran referencias a Alfonso VIII de Castilla (*vid.* Alvar 1977: 76, 78, 85...) y, sobre todo, a Navarra y Aragón (Alvar 1977: 49-52, 59, 61, 135, 151, 163, etc.).

4. Después de haber visto por separado las piezas en las que apreciábamos rasgos del *escondit*, no podemos dejar de intentar condensar sus características principales:
 - 1) El comienzo de la composición con una fórmula en la que interviene (normalmente ya en el incipit⁴¹) el verbo *dizer*⁴²: 2.2⁴³, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7, 2.8, 2.9, 2.11, 2.13, 2.14, 2.15. Expresiones alternativas son: «façan creer» (2.3) o «fa-zen entender» (2.12)⁴⁴.
 - 2) En algunos casos, la referencia complementaria a la intención de los maldicientes de *miscrar* al trovador y su dama: 2.2, 2.4, 2.10, 2.13.
 - 3) También en ocasiones, la insistencia en la *mentira* que ha causado la desavenencia, sea recurriendo al verbo *mentir*, al sust. *mentira*, o incluso a la litote (*non verdade*): 2.3, 2.4, 2.5, 2.7, 2.8, 2.10, 2.13, 2.14, 2.15⁴⁵.
 - 4) El «pecado» de que ha sido acusado el trovador (en las cantigas de amor) puede ser más o menos grave: tal vez lo peor, que la ha cambiado por otra *senhor* (2.10); pero también que desee otra cosa que no sea ella (2.5, 2.7); que no lo mata su amor (2.11); que no es su amor el motivo del trovar (2.8); que le quiera dar «mao preço» (2.4); que pensó «gãar» de ella otra cosa que vivir en la misma tierra (2.1) o que quiera vivir en otro sitio si no con ella (2.3). Y, tal vez lo más original (por las razones aducidas en su comentario), que la quiere bien (2.2) o que dice que la quiere bien (2.6). En las cantigas de amigo, la acusación más frecuente es que ella habló con otro hombre (2.13, 2.14, 2.15)⁴⁶, pero hemos visto otro caso —también con características peculiares— en que pretendían hacer creer al amigo que ella quisiera causarle pesar (2.9).
 - 5) No en todos los casos el acusado conjura sobre sí alguna maldición en caso de ser culpable, para convencer con ello a su interlocutor de la sinceridad de sus sentimientos y sus palabras⁴⁷. El desarrollo mayor en este sentido correspondía a Fernan Garcia Esgaravunha (2.5), seguido por Joan Airas de Santiago (2.14), pero también lo encontrábamos en 2.1, 2.6, 2.8, 2.15. Las

41 En ocasiones, se repite al comienzo de las estrofas sucesivas.

42 Lo más frecuente es que se recurra a una expresión impersonal para no indicar un sujeto conocido y concreto, aunque hemos visto excepciones notables.

43 Por razones de economía, en adelante nos referiremos a las composiciones dando el número del apartado en que aparecen comentadas.

44 En cierto modo, también el «punhan en adivinhar» del v. 18 de 2.1, cuya construcción es, como ya hemos visto, un tanto diferente.

45 En 2.11, recordémoslo, no hay mentira; más bien, «dizen-o de pran», v. 14.

46 En 2.12, la situación es un poco diversa por ser un intermediario el que habla en nombre del amigo, para excusarlo (habían ido a decirle a la amiga que él había dicho mal de ella).

47 Recordemos, de todos modos, que, según las *Leys d'amors*, lo único que cuenta es «dezencuzarse», no el procedimiento que se utilice para ello. Las imprecaciones, de todos modos, vienen consagradas por ser el recurso utilizado por Bertrán de Born.

desgracias invocadas corresponden a la temática propia de las cantigas: que Dios lo deje morir (al interesado o, si es inocente, a quien causó su mal), que le venga *mal*, que Dios no lo perdone o que confunda a quien haya cometido el pecado, que no vuelva a ver *prazer*... Tal vez la mayor originalidad en este sentido, aun manteniéndose dentro de los mismos moldes, corresponda a Pedr'Amigo de Sevilha, para quien el mayor mal que la amiga puede imaginar es que su amigo deje de hablarle.

- 6) En no pocos casos, esas imprecaciones van precedidas de la fórmula 'si lo dije, o bien 'si lo hice o lo pensé, etc.'⁴⁸ (siempre en dependencia del tipo de acusación). Así sucede, en efecto, de modo claro en 2.5, 2.6, 2.8, 2.10⁴⁹, 2.14, 2.15.
5. Una nota de Michaëlis a una de estas composiciones, concretamente a 2.1, nos llevó de nuevo al artículo citado de Riquer. Nos referimos a «Colocci classifica esta cantiga como feita pelo typo: *sel dissì*» (A39). Es conocido que se trata de una de las anotaciones de nuestro humanista que remite a una canción de Petrarca (*S'ìl dissì mai, ch'ì'vegna in odio a quella*⁵⁰), una canción en la que Petrarca, precisamente, se defiende de las acusaciones de que ha sido objeto recabando para sí todo tipo de males. Al comienzo de su estudio, Riquer (1989: 72) recordaba que «Es creencia común que el *escondit* de Bertrán de Born constituye el modelo de la canción de Petrarca que se inicia con las palabras *S'ìl dissì mai*»⁵¹. El modelo constructivo de ambos textos es, sin embargo, diferente⁵², como son diferentes (no podía ser de otro modo, dadas las diferentes personalidades y circunstancias de sus autores) los males que conjuran.

La consulta de la edición facsimilar de B nos hizo ver que, entre las cantigas que nos interesaban, la rúbrica *sil dissì* (en alguna de sus formas) está presente, no sólo

48 Recuérdense (*vid. supra*, nota 13) las expresiones utilizadas por Bertrán de Born. 2.3 presenta, como variante, ese *macar* que inicia el refrán, en el que no se expresa una imprecación, sino la firmeza de sus intenciones.

49 En este caso, no se recurre formalmente a una maldición, sino a la manifestación de un deseo: «se eu a molher oge quero ben, / se non a vós, quero morrer por en» (refrán).

50 Hemos manejado la edición de Contini (1964, n.º 206: 262-264). No nos detendremos aquí ya —porque nos alejaría bastante de nuestro objetivo— en un análisis detenido de la canción de Petrarca, pero, además de en cualquiera de las buenas ediciones comentadas del poeta, puede verse un resumen de sus aspectos esenciales en Riquer (1989: 73).

51 No interesa ahora si el modelo directo ha sido Bertrán de Born o algún otro *escondit* perdido, pero recordemos que Riquer (1989: 76), después de analizar varios textos, y precisamente ante la ausencia en el trovador provenzal de una expresión equivalente al «*S'ìl dissì mai*» (*cfr. no obstante*, §1, para el *s'ieu*), concluye que «es perfectamente lógico deducir que en la literatura provenzal trovadoresca, que tan fuertemente influyó sobre Petrarca y sobre los poetas catalanes de los siglos XIV y XV, existieron otras manifestaciones del *escondit*, hoy perdidas, en las cuales —o en la más divulgada de las cuales— se introducía cada uno de los conjuros con la fórmula «Si yo lo dije» (*S'ieu o dis mai*, o tal vez *S'ieu anc o dis*)».

52 Aunque la acusación de que han sido objeto no lo sea tanto: Bertrán había sido acusado de amar a otra (*cfr. 2.10*) y Petrarca de *decir* que amaba a otra.

en B110, sino también, al menos, en 228 (2.4), 231 (2.5) (en ambos casos, al final de la pieza), 334 (2.7), ¿509? (2.8).

Aunque sigue sin estar del todo claro el sentido preciso de esta anotación de Colocci en nuestras cantigas⁵³, la explicación apuntada por Bertolucci (1963: 27-30) hace pensar que obedezca a razones métricas, más concretamente, que esté llamando la atención sobre cantigas que responden al modelo de *coblas unissonans* o de *coblas doblas*, mucho menos frecuentes en nuestros cancioneros que las *singulars*.

El estudio métrico de nuestras composiciones ofrece los siguientes resultados:

- 2.1: 4 (estrofas) de 7 (versos) octosílabos; *abbacca*; *unissonans*.
- 2.2: 3 de 7, octosílabos; *abbaccb*; I y 11 son *doblas*, III queda libre.
- 2.3: 4 de 7 (6-7: refrán), octosílabos; *abbccdd* (a contiene el «mot-refranh» *senhor*); *doblas* (?)⁵⁴.
- 2.4: 3 de 6 (5-6: refrán); decasílabos; *abbacc*; *singular*⁵⁵.
- 2.5: 3 de 7 -1-1 (tornada) de 3; octosílabos; *abbccdd* (a contiene el «mot-refranh» *senhor*, que aparece nuevamente en el v. 2 de la tornada); *singulars*.
- 2.6: 3 de 6 (5-6: refrán) + 1 de 2; decasílabos; *abbacc*; *singulars*.
- 2.7: 3 de 6 (6: refrán) + 1 de 4 (¿o 3?); dodecasílabos; *aaabab*; *singulars*⁵⁶.
- 2.8: 3 de 6 (5-6: refrán); octosílabos; *abbacc*; *singulars*.
- 2.9: 3 de 6 (5-6: refrán); heptasílabos; *abbacc*; *singulars*⁵⁷.
- 2.10: 3 de 6 (5-6: refrán) + 1 de 2; decasílabos; *abbacc*; *singulars* (?)⁵⁸.
- 2.11: 3 de 6 (5-6: refrán); decasílabos; *aaabab*; *singulars*⁵⁹.
- 2.12: 3 de 7 (5-7: refrán) + 1 de 3; decasílabos; *abbacac*; *singulars*.
- 2.13: 3 de 6 (5-6: refrán) + 1 de 2; decasílabos; *abbacc*; *singulars*⁶⁰.
- 2.14: 3 de 7 + 1 de 3; decasílabos; *abbacca*; *singulars*⁶¹.
- 2.15: 3 de 6 (5-6: refrán); heptasílabos; *abbacc*; *singulars*⁶².

53 «in quanto non era stato possibile precisare altro che si trattava evidentemente di un'analogia non contenutistica ma strutturale» (vid. Bertolucci 1966b: 20).

54 c es diferente (en las dos parejas).

55 El tercer verso de cada estrofa presenta «rimas derivativas»: *rogar*, *rogador*, *rogarei*.

56 b es fija, condicionada por el refrán. Lo más interesante es el complejo juego de rimas derivativas que se establece: *sobejo* (v. 2)-*sobeja* (v. 8); *sejo* (v. 3)-*seja* (v. 9); *vejo* (v. 5)-*veja* (v. 11); *desejo* (v. 1)-*desejada* (v. 14).

57 Rimas derivativas en los versos 1 (*amigo*), 3 (*amigar*), 10 (*amiga*).

58 a es fija (-ar).

59 Los versos 2 y 5 de cada estrofa repiten la misma palabra en rima: I, *amor*; II, *assy*; III, *pran*. Rimas derivativas son *sabedor* (v. 3) y *saber* (v. 4).

60 a utiliza un «mot-refranh» para cada estrofa: I, *eu*; II, *ben*; III, *á* (en esta estrofa también b: *al*)

61 Rimas derivativas: *falar* (v. 2), *falei* (v. 8).

62 Rimas derivativas: *falar* (v. 3), *faledes* (v. 10), *falardes* (v. 16).

A simple vista se aprecia que existen muy pocas variaciones, e incluso esquemas que se repiten en varias piezas, pero en la mayor parte de los casos se trata de los modelos más frecuentes en las cantigas⁶³; salvo tal vez el tipo que encontramos en 2.3 y 2.5, que, además de F. R. Calheiros (en tres ocasiones) y F. G. Esgaravunha, sólo utilizan Joan Lobeira y Martin Soares (en una sola cantiga cada uno de ellos)⁶⁴; y 2.12, que utiliza dos veces Joan Airas y una sola Don Denis y J. S. Coelho (*vid.* Tavani 1967a: 152, n.º 156). Por lo tanto, no parece que la modalidad *escondit* pueda ser caracterizada por sus peculiaridades métricas, sino más bien por la definición que nos ofrecen las *Leys d'amors* (aunque también pueda dejar sus huellas en algunos rasgos formales).

La pregunta surge, sin embargo, al hilo de las consideraciones de Bertolucci⁶⁵. Cuando Colocci, en su examen de las cantigas copiadas, hace una llamada que remite a Petrarca, ¿realmente tiene —sola o fundamentalmente— «in mente» unas similitudes métricas y estróficas, o son más bien (o también) los rasgos de contenido los que le recuerdan *S'íl dissì mai*? No olvidemos que, al lado de las afinidades formales, existen también grandes diferencias: la canción de Petrarca consta de 6 estrofas de 9 versos cada una más una tornada de cinco, alterna versos endecasílabos y hexasílabos y la rima es abbaaccba; está organizada en *coblas doblas*, pero utiliza el artificio (ya empleado por trovadores occitanos del *trobar ric*) de repetir siempre las mismas rimas en diferentes combinaciones:

- I y II: a=-ella, b=-ei, c=-ia
- III y IV: a=-ei, b=-ia, c=-ella
- V y VI: a=-ia, b=-ella, c=-ei.

También al más puro estilo provenzal, la tornada comienza repitiendo la rima de los últimos versos de la última estrofa, pero, para no omitir ninguna de las rimas, retoma b (en este caso, -ella) en el penúltimo verso (donde debería estar c).

Evidentemente, sería preciso revisar detenidamente todos y cada uno de los casos en que aparece esa rúbrica colocciana, pues sólo así podremos comprobar si efectivamente existe algún rasgo conceptual en todas ellas que las relacione con el *escondit*⁶⁶. Por el momento, no estamos en condiciones de afirmar que Colocci pretendiera algún tipo de clasificación genérica, pero, después de pasar revista a las cantigas comentadas, acabamos concordando con Riquer (1989: 78) en que «el

63 *Vid.* Tavani (1967a).

64 *Vid.* Tavani (1967a, n.º 199: 260-261).

65 Que, de todos modos, sabe perfectamente que «il modello (de la canción de Petrarca), anche per quanto riguarda il tema, è provenzale, un *escondig* de Bertrán de Born» (Bertolucci 1963: 28-29).

66 Nosotros hemos prestado atención solamente a los casos en los que existe una excusación explícita y manifiesta de una acusación también explícita y manifiesta, pero no cabe duda de que, implícitamente, quien habla puede estar tratando de defenderse de algo, aunque no lo declare abiertamente, en muchos más textos que los analizados.

escondit, género creado por los trovadores provenzales, gozó de cierta difusión en las literaturas gallegoportuguesa, italiana y catalana⁶⁷, y se cultivó desde finales del siglo XII a finales del XV». Al menos por lo que respecta a la lírica gallego-portuguesa, parece evidente que sí ha tenido una cierta fortuna esta modalidad, hasta el extremo de propagarse de las cantigas de amor (donde resulta más habitual encontrar una relación con los trovadores occitanos) a las de amigo.

67 No olvidemos que, además de las canciones de Bertrán de Born y Petrarca y las tres cantigas gallego-portuguesas, Riquer analiza detenidamente varios textos catalanes de similares características temáticas: uno de Llorenç Mallol (de 16 estrofas de 8 versos cada una, más una tornada de 4), un *escondit* anónimo de Mallorca (de 6 estrofas de 4 versos), una «*dança escondit*» de Jordi de Sant Jordi (en la que «el estilo de *escondit* sólo cuadra a las estrofas segunda y tercera y a la tornada», Riquer 1989: 78) y uno de Romeu Llull (de 5 estrofas de 8 versos, más una tornada de cuatro).

6 Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las *Cantigas de Santa María*

[Revista de Literatura Medieval, 5, 1993: 47-61]

De todos es sabido que Alfonso X llamó *Cantigas* a las composiciones contenidas en este «livro»¹ porque, efectivamente, su intención no era otra que cantar² a Santa María, sus excelencias, sus virtudes y las gracias y favores que concede a sus devotos. Pero, si dejamos a un lado las «cantigas de loor» (todas las correspondientes a las decenas, además de la 409), las de «petiçon» (401 y 402), «sete pesares» (403), «das Mayas» (406), «das cinco festas de Santa Maria» (410-415) y todas las que siguen a éstas (hasta la 427, que es la última), que cantan los hechos más importantes de la vida terrena de María, el resto (nada menos que 356 cantigas) podrían agruparse, como las colecciones similares de Gautier de Coinci³

1 El Rey Sabio designa con este nombre su cancionero marial en el «Prologo A», v. 19: «este livro, com'achei, / fez a onrr'e a loor», y en la ctga. 209, tanto en la «razó» (que explica cómo curó de un gran dolor porque «poseron-lle de suso o livro das Cantigas de Santa Maria») como en el v. 29 («E os fisicos mandavan-me pöer / panos caentes, mas nono quix fazer, / mas mandei o Livro dela aduzer»); y probablemente también en la ctga. 341, 83 («e tan toste o miragre meteron ontr'os mayores / miragres eno gran livro, en que outros muitos jazen»). En otras cantigas, se habla de «libro» refiriéndose a diversas colecciones de milagros en las que 'encontró escrito' alguno de los prodigios que relata. Es particularmente interesante la referencia contenida en la ctga. 209, porque parece aludir a la colección original, de 100 cantigas, que estaría ya terminada y probablemente copiada en un códice antes de la estancia del rey en Vitoria (entre agosto de 1276 y marzo de 1277); y también la de la ctga. 341, porque incide una vez más en la voluntad real de organizar un cancionero grandioso en el que confluyen milagros de diversas procedencias. Utilizamos la edición de Mettmann (1986-1989).

2 El Rey Alfonso habla constantemente de *cantares* (prólogo A, 25; pról. B, 41; ctga. 47, 13; 107, 9; etc. etc.), de *cobras e son* (64, 6; 188, 8; 106, 9; 293, 8), especificando claramente su finalidad, desde el primer prólogo:

este livro, com'achei,
fez a onrr'e a loor
Da Virgen Santa Maria,
que éste Madre de Deus,
en que ele muito fia.
Poren dos miragres seus
fezo cantares e sões,
saborosos de cantar,
todos de sennas razões,
com'y podeades achar.

3 Vid. Koenig (1966-1970).

o Gonzalo de Berceo⁴, bajo la «etiqueta» de *Miragres*⁵, puesto que (por supuesto, con esa finalidad claramente didáctica de fomentar el culto a la Madre de Dios) relatan milagros de todo tipo que la tienen a Ella por protagonista principal.

1. Y la propia denominación de *milagro*⁶ nos pone en contacto inmediatamente con el concepto de ‘prodigio’ o ‘maravilla’, puesto que, aunque las «maravillas» de la evolución lingüística presenten hoy resultados aparentemente bien diferenciados⁷, *milagro* y *maravilla*⁸ tienen un origen común⁹: el verbo latino MIRARI ‘asombrarse’, ‘mirar con asombro o admiración’, a su vez derivado del adj. MIRUS ‘asombroso, extraño, maravilloso’. Sin pretender reconstruir en este momento la historia completa de esta familia, recordemos que ya en lat. era raro el uso de MIRUS como epíteto, función para la que se prefería MIRABILIS, que al final acabaría por reemplazarlo totalmente en latín imperial¹⁰. No deja de ser curioso que MIROR no haya conservado el significado de ‘asombrarse’ más que en rumano, puesto que todas las demás lenguas románicas asumieron el de ‘mirar’¹¹, habilitando para el sentido originario otros términos (entre ellos los cultismos que remiten a ADMIROR, que ya no se diferenciaba en latín de MIROR más que por su matiz laudativo).

4 Vid. Dutton (1971).

5 Como los *Miragres de Santiago*, del siglo xiv. La denominación genérica de «*miracles*» no impide, de todos modos, a G. de Coinci incluir también en su colección varias «*chansons*» —equivalentes a las «cantigas de loor» de Alfonso x—, que aparecen encabezando el «*premier Livre*» con un prólogo propio (vid. I Pr 2 (D.2), Koenig 1966-1970, I: 20-23), y otras varias al comienzo de «*la seconde partie*» (Koenig 1966-1970, III: 265 y ss.), para terminar —igual que haría luego Alfonso x— con «*li salu Nostre Dame*», «*oroison*», «*les cinc joies*»... (Koenig 1966-1970, IV: 544-592).

6 Para todo lo relacionado con la dinámica milagrosa, vid. Sigal (1985).

7 No creemos necesario recordar que *milagro* es un semicultismo (con metátesis de líquidas) procedente de MIRACULUM, y *maravilla* un descendiente también semiculto de MIRABILIA (pl. neutro de MIRABILIS), con cambio en /a/ de la vocal átona inicial (para los problemas relacionados con este cambio fonético, vid. Corominas-Pascual 1981, IV, s. v. *mirar*, n. 11).

8 No nos ocuparemos aquí de la distinción que algunos autores han intentado establecer entre ‘fantástico’ (en ocasiones, también ‘extraño’) y ‘maravilloso’. Un resumen del estado de esta cuestión —lamentablemente, sin referencias bibliográficas— puede verse, entre otros, en González Salvador (1987).

9 Vid. Kuntsmann (1981: 12-13): «La merveille est le miracle (deux termes quasi synonymes dans ce genre de narration, et d’étymologie voisine), c’est-à dire suivant la définition scolastique ‘ce qui est effectué par Dieu en dehors des causes qui nous sont connues’ (*illa quae a Deo fiunt praeter causas nobis notas miracula dicuntur*)».

10 Para estos datos, vid. Ernout-Meillet (1932, s.v. *mirus*).

11 Y el de ‘mirarse’, coherente con el uso deponente del verbo latino, que nos lleva también a *miralh*, *mirair*, etc.: vid. Du Cange (1954, IV, s.v.), que documenta en lat. med. el término MIRALE con el significado de ‘speculum’, y MIRARI, MIRARE como ‘Sese in speculo intueri’ (recordemos que algunas colecciones medievales de milagros llevaban también el título de *Speculum*). Du Cange registra también MIRABILIS en el sentido de ‘Ingens, maximus’ y comenta el uso medieval del fr. *merveilleux* («pro Ferox, superbus, arrogans» y, como derivado de *merveiller*, «pro Stupefactus, territus»).

MIRACULUM era toda ‘cosa asombrosa’, y fue precisamente la lengua de la Iglesia la que lo fijó con la acepción de ‘prodigio, milagro’ (Du Cange define el adverbio MIRACULOSE como ‘Divino et *mirabili* modo’), al tiempo que favorecía también el uso de MIRABILIS (literalmente, ‘que puede ser contemplado con admiración,’ ‘que puede asombrar’¹²) y, en particular, el de su pl. neutro MIRABILIA, con frecuencia complementado por un genitivo MUNDI o DEI.

En consecuencia, es posible (aunque puede que también discutible) que no todas las *maravillas* sean *milagros*, pero sí parece seguro que, en mayor o menor medida, todos los *milagros* son *maravillas*, al menos desde el punto de vista etimológico. Le Goff (1991: 13-15)¹³ trata de establecer una distinción entre los contenidos que abarcarían en los ss. XII y XIII los conceptos de MIRABILIS, MAGICUS y MIRACULOSUS, en virtud de la cual MIRABILIS se correspondería con «nuestro maravilloso con sus orígenes precristianos», MAGICUS con lo sobrenatural maléfico, satánico, y MIRACULOSUS con lo maravilloso cristiano; en este sentido, pues, «lo *miraculosus* era sólo una parte de lo maravilloso y [...] hasta tenía la tendencia a hacer desvanecer lo maravilloso». La diferencia fundamental, para él, entre MIRABILIS y MIRACULOSUS (MAGICUS no nos interesa ahora) estriba en que las «maravillas» suponen una multiplicidad de fuerzas, mientras que los «milagros» tienen un autor único que es Dios (que se manifiesta a través de sus santos o, como en nuestro caso, de su propia Madre). Encuentra también este autor una reglamentación de lo maravilloso en el milagro y una tendencia a racionalizarlo, despojándolo de lo que considera el carácter esencial de lo maravilloso: su imprevisibilidad. De hecho, los milagros son predecibles, pues, conocida una situación de conflicto y la voluntad divina de dejar constancia de su poder, podemos deducir fácilmente lo que va a acontecer, hasta tal punto que Le Goff (1991: 13-14) cree «discernir una especie de creciente cansancio en los hombres de la Edad Media respecto de los santos en la medida en que, desde el momento en que un santo aparece, se sabe lo que va a hacer», lo que supone «una especie de vaciamiento de lo maravilloso».

Completando en cierto modo el estudio de Le Goff, Harf-Lancner (1987: 245) encuentra que «Dans la littérature apologétique, les manifestations de la toute-puissance divine sont aussi bien désignées comme “mirabilia” que comme “miracula”»; San Agustín, por ej., emplea los dos términos indistintamente para definir «ce qui échappe à la raison humaine» (Harf-Lancner 1987: 246), puesto que lo que hay, tanto en MIRACULUM como en MIRABILE, es la misma mirada vuelta hacia el misterio. La tipología de las maravillas muestra la coexistencia de lo maravilloso humano con lo maravilloso natural y lo diabólico, pero los MIRACULA VISIBILIA de

12 El sufijo -BILIS indica ‘posibilidad’: *vid.*, entre otros, Marouzeau (1949: 37), que distingue, en los derivados con este sufijo, entre adjetivos de valor (positivos o potenciales) y adjetivos verbales (activos o pasivos).

13 Es interesante también la referencia que hace a las fronteras de lo maravilloso y a las formas de recuperación de éste (Le Goff 1991: 15-17).

Dios aparecen claramente opuestos a las artes mágicas de los paganos, dado que San Agustín «semble bien alors opposer aux miracles du vrai Dieu les prétendues merveilles attribuées aux dieux paiens» (Harf-Lancner 1987: 247).

Lo maravilloso, que adquiere un amplio desarrollo en los ss. XII y XIII, después de una etapa que Le Goff considera de represión (debida a la necesidad de la Iglesia cristiana de afirmar su doctrina frente al paganismo), cumple para este autor una función compensadora de la trivialidad y la regularidad cotidianas. Lo maravilloso era la representación literaria de lo sobrenatural, y en la Edad media «le surnaturel est au coeur de la représentation du monde» (Harf-Lancner 1987: 244); Poirion (después de indicar que «*l'étrange, le merveilleux, le fantastique* désignent le même phénomène mais selon différentes perspectives, à savoir celles de la psychologie, de la littérature et de l'art», Poirion 1982: 3) define lo maravilloso como «la manifestation d'un écart culturel entre les valeurs de référence, servant à établir la communication entre l'auteur et son public, et les qualités d'un monde *autre*» (Poirion 1982: 3-4). Dicho de otro modo —en este caso, en palabras de Meslin (1987: 27)¹⁴—, «le merveilleux définit un ordre qui s'oppose au réel quotidien».

Pero ante «un phénomène qui échappe à leur raison, les hommes du Moyen Age ne s'interrogent pas sur sa réalité mais sur son sens» (Harf-Lancner 1987: 244). Y el sentido de lo maravilloso en las *Cantigas de Santa Maria* es evidente: mostrar el poder de la Virgen que, como intermediaria entre Dios y los hombres, es capaz de realizar todo tipo de prodigios.

2. Porque realmente estos prodigios son de lo más variado. Los más abundantes son los relativos a curaciones: a tullidos y contrahechos; a ciegos y sordomudos; a personas heridas o aquejadas de enfermedades varias, etc.¹⁵. Su piedad alcanza a todos: pobres y ricos, nobles (el propio rey) y plebeyos, santos y pecadores, niños y adultos, hombres y mujeres, laicos y frailes, cristianos —sobre todo—, pero también moros y judíos¹⁶...; incluso animales (como el azor de la ctga. 352 o la comadreja de la 354). Lo único que se precisa es alguna muestra de devoción a María. No importa si la enfermedad apareció de manera natural o como castigo a algún pecado cometido¹⁷, siempre que sirva de *ejemplo* a todos.

También puede intervenir para salvar a quien corre algún peligro: a los que perdieron el camino (49); a cautivos y prisioneros (ctgas. 83, 94, 106, 158, 176...); a los atacados por algún animal (144); de accidentes laborales a los obreros que trabajan en su iglesia (ctgas. 249, 364); a un montero, de una campana que le cae encima (276); a

14 Vid. Meslin (1987).

15 Vid. ctgas. 37, 41, 53, 54, 57, 61, 69, 77, 79, 81, 91, 92, 93, 97, 101, 105, 114, 126, 129, 131, 134, 138, 166, 173, 177, 179, 184, 209, etc.

16 Vid., entre otras, ctgas. 4, 85, 89, 107, 205...

17 Vid., por ej., ctgas. 117 y 163.

los que escuchaban un sermón, de la viga que se vino abajo (266); pone atención en evitar peleas innecesarias, sobre todo si van a tener lugar en alguna iglesia consagrada a Ella o en sus proximidades (ctgas. 198, 248, 344); libra de dudas a un fraile (365) o descarga a alguna mujer de acusaciones infundadas (ctgas. 341 o 369); impide que un hijo muera a manos de su madre (399), o que los fieles cometan pecado de lujuria (ctgas. 58, 63, 137, 151, 152, 336) o adulterio recurriendo a estratagemas diversas, como la del zapato regalado por el pretendiente que una esposa —a quien su marido encomendó a la Virgen durante su ausencia— no consigue descalzar (64); etc.

Su poder de amparo alcanza a comunidades enteras, como ciudades asediadas (Cesárea, en la ctga. 15; Constantinopla en la 28 o la 264; Tortosa, en la 165), islas (Sicilia, en la 307, amenazada por una «tempestade de fogo»), castillos (el de Chincoya, en la 185), iglesias (la de Villasirga, en la 229; la de Arrixaca, en la 169), monasterios (el de Montserrat, en ctga. 113, de un desprendimiento; o el de Inglaterra de la ctga. 226, que se hundió en la tierra y resurgió un año después sin que nada en él hubiera sufrido alteración alguna).

Un grupo relativamente numeroso de estos milagros tienen el mar por escenario, recordando ligeramente los realizados por Jesús durante el tiempo que permaneció con sus discípulos: María puede llevar a buen puerto a cualquier nave en peligro (ctgas. 36, 112, 313, 339), o impedir que se ahogue una persona que cae al mar (ctgas. 33, 172, 193, 267, 287), aunque para ello deba caminar sobre las aguas, como la mujer de la ctga. 236. Una de las más curiosas de este grupo es la ctga. 86, que narra cómo una mujer preñada que fue en romería a la ermita de San Miguel se vio cercada por las olas, y no sólo no sufrió daño alguno, sino que dio a luz «dentro nas ondas», como en los más modernos métodos de parto.

Los milagros marineros no son los únicos que recuerdan los relatados por el Nuevo Testamento, puesto que también aparecen diversos casos de multiplicación del pan (ctgas. 203 y 258), del vino (ctgas. 23 y 351) o de los peces (ctgas. 386).

Y, por supuesto, abundantes resurrecciones (entre ellas, algunas que tienen por protagonista un animal, como la mula de la ctga. 177), sobre todo de niños¹⁸ a ruegos de sus padres, que nos recuerdan la resurrección de la hija de Jairo, o del hijo del centurión. En ocasiones, la vuelta a la vida tiene una finalidad clara: dar al muerto una oportunidad para cumplir una promesa (45) o arrepentirse de sus pecados y alcanzar la gloria eterna (96). En otras, puede ser simplemente una recompensa o la reparación de una injusticia; pero siempre sirven para probar la clemencia divina a través de la Virgen.

Algunos milagros muestran el hallazgo o recuperación de alguien o algo que se había perdido: un niño (171), un rebaño (398), un azor (ctgas. 44, 232, 366), un anillo (376). Otros no hacen más que dar cuenta de conversiones (ctgas. 16, 196, 306,

18 Vid. ctgas. 6, 21, 43, 76, 118, 122, 133, 167, 168, 197, 224, 323, 331, 347, 381. Para el tema de la resurrección de los niños, *vid.* Saintyves (1931, cap. V).

335) o señalar los castigos infligidos a los pecadores¹⁹ y las recompensas²⁰ otorgadas a los devotos de María. Unos y otras pueden responder a los hechos más variados y manifestarse en correspondencia con ellos. Así, por ej., a un caballero que quería venderle el agua al monasterio de Montserrat se la retira y la lleva directamente a los monjes (48). Y pueden incluso entrelazarse, como sucede con una de las cantigas más curiosas (la 108), en cuanto que tiene como protagonista o mediador nada menos que al mago Merlín, que pide a Santa María que castigue a un judío que se negaba a aceptar el misterio de la encarnación haciendo que el hijo de éste naciera con el rostro vuelto hacia atrás²¹.

Determinados prodigios pueden tener que ver con determinadas prendas, como el de la casulla de San Ildefonso (2) o el de la camisa que protege al caballero (148)²². O con animales que parecen dotados de entendimiento, como las cabras montesas que acuden diariamente a Montserrat para ser ordeñadas (52), o los «babous» que tejen las tocas en cumplimiento de una promesa hecha por la tejedora (18)²³; y, de manera especial, las abejas que reconstruyen un cirio pascual (211) o convierten una hostia depositada en su colmena en una capilla que contiene a la Virgen y su Hijo (208)²⁴.

Hechos sobrenaturales, que escapan a las leyes de la naturaleza, pueden acontecer en cualquier momento: recordemos la aparición del lirio en la boca del clérigo muerto (24) o de las rosas en la del monje (56), en ambos casos como *signos* de la devoción de estos a María y la correspondencia de Ésta a su devoción (como hace todo buen señor con sus siervos); la silla que transporta a su dueña descreída ante la Virgen (153); o las diversas visiones y apariciones premonitorias²⁵, que resuelven con sencillez el problema de la comunicación con el Más Allá²⁶.

La intervención de María puede hacerse visible, palpable, a través de su imagen —esculpida o pintada—, que puede ser animada de diversas maneras²⁷: haciéndose

19 Vid. ctgas. 19, 32, 34, 35, 72, 98, 99, 104, 127, 132, 157, 199, 217, 238, 239, 286, 293, 297, 302, 316, 317, 318, 326, 329, 379, 392.

20 Vid. ctgas. 87, 187, 195, 202, 207, 214, 251, 253, 261, 263, 273, 274, 277, 288, 295, 296, 299, 305, 348, 353 (un precedente de la historia de *Marcelino, pan y vino*), 374, 377, 382, 383.

21 Vid. al respecto Davies (1972-1973).

22 Vid. también ctgas. 66, 73, 212.

23 Vid. asimismo, la del buey del aldeano (31) o la del mulo que fue a la iglesia (228).

24 De manera similar a lo que acontece con la hostia depositada por un villano en la colmena en la ctga. 128.

25 Para las visiones y otros prodigios variados, pueden verse las ctgas. 8, 12, 27, 71, 75, 88, 103 (para ésta en particular, vid. Filgueira Valverde 1936), 116, 135, 143, 135, 143, 149, 154, 155, 159, 188, 222, 225, 231, 246, 259, 285, 293, 304, 309, 328, 342, 345, 356, 358.

26 Vid., entre otros, Díaz y Díaz (1985), Patch (1983), Saintyves (1931; la primera parte trata precisamente de los sueños).

27 Las imágenes actúan a modo de los antiguos oráculos, «car il faut en déchiffrer l'énigme» (Poirion 1982: 8). Para las imágenes animadas y la súbita aparición de las figuras de la Virgen grabada en rocas, vid. también Baltrusaitis (1987).

carne (9), hablando para dar testimonio de algo (25), levantando el brazo para parar una pedrada (ctgas. 38 y 136) o la rodilla para recibir una saeta (51), manando leche de su pecho (46), cambiando de lugar (ctgas. 162 y 272), utilizando su velo para apagar el fuego (332), etc.²⁸. O, si es preciso, adoptando una figura humana, bien sustituyendo a alguien que yerra pero se arrepentirá, como en las tres versiones de la leyenda de la sacristana (ctgas. 55, 94 y 285), bien para salvar del diablo a la mujer de un caballero (216).

Porque no debemos olvidar que el diablo es la encarnación del mal, de los poderes sobrenaturales negativos, a los que María hace frente con decisión²⁹, para arrebatarse a aquellos devotos suyos a los que él pretende llevarse con engaños, como el romero de Santiago de la ctga. 26; o que incluso se le habían entregado voluntariamente en un momento de ofuscación, como es el caso de Teófilo (3). Para defender a los suyos. Ella no vacila en luchar directamente con Satanás, como lo hace en la ctga. 47, en la que éste pretende espantar a un monje adoptando sucesivamente la figura de toro, de hombre y de león.

Sin duda es esta última una de las cantigas que entra más directamente en el mundo de lo maravilloso, en cuanto que incluye diversas metamorfosis³⁰ del demonio, con lo que eso conlleva de extraordinario, de sobrenatural, incluso —recordando las distinciones establecidas por Le Goff— de mágico.

3. Pero si, como indica asimismo Le Goff (1991: 9), conviene «cotejar el vocabulario del que nos servimos con el vocabulario de las sociedades históricas que estudiamos», tal vez no estará de más que nos detengamos un momento en pasar revista a las «marcas» utilizadas por Alfonso X para llamar la atención del público sobre la *aparición* de una maravilla³¹.

Porque sí tenemos múltiples casos en los que se emplea el término *maravilla* o alguno de sus derivados. Llama la atención —y por ello lo mencionamos en primer lugar, para que no entorpezca luego nuestro razonamiento— el empleo de esta voz gramaticalizada, en una locución adverbial *a maravilla*, de sentido claramente intensificador, como en

o meny'a maravilla er'apost'e fremoso
(6, 17)

28 Vid. actuaciones similares en las ctgas. 29, 39, 42, 59 (es el Crucificado el que da una palmada a la monja para impedir que caiga en pecado), 139, 164, 183, 196, 215, 219, 294, 303, 349, 361, 405.

29 Vid. ctgas. 14, 67, 74, 82, 109, 115, 119, 123, 125, 182, 192, 206, 216, 254, 281, 284, 298, 343.

30 Para las metaformosis, en especial las de Satán y las brujas, vid. Kappler (1986: 202 y ss).

31 No se encuentra en las csm, lógicamente, ninguna indicación de 'prodigio' (parece que las distinciones entre 'maravilla' y 'prodigio' no se registran hasta los lexicógrafos del siglo xv); ni tampoco adjetivos como 'sorprendente', 'extraordinario' o 'fantástico', por ej.

foi mui trist'a maravilla
(75, 68),

con frecuencia reforzando al adjetivo *grande*:

[...] de *grand'* enfermidade a *maravilla*
(367, 27)

Na çibdade de Sevilla, que é *grand'a maravilla*
(375, 21)

[...] tormenta, que foi *grand'a maravilla*
(379, 40)³²;

aunque en ocasiones el adjetivo se incorpora también a la locución:

E el Rey *mui* mal doente foi y a *gran maravilla*
(366, 16)³³

O, todavía con más intensidad:

que o amava a *gran maravilla fera*
(221, 17)³⁴.

- 3.1.** Queda claro que en las *CSM* se refieren las *maravillas* que Dios hizo en la Virgen y sigue realizando por medio de ella si reparamos en la *razó* de una «cantiga de loor» (la 40), que reza así:

Esta é de loor de Santa Maria
das maravillas que Deus fez por ela.

O en el refrán de la cantiga 309:

Non deven *por maravilla têer* en querer Deus Padre
mostrar mui grandes miragres pola bẽeita sa Madre.

Paremos mientes en este refrán, porque contiene dos elementos que quisiéramos recalcar:

- 1) No hay por qué pensar en 'maravillas' ante determinados hechos extraños que pueden tener una explicación de lo más natural (la intervención de María).
- 2) La asociación (o disociación, según se mire) entre *miragre* y *maravilla*.

32 Cf. también: 292, 93; 312, 16; 349, 11; etc.

33 Igual que en 328, 11 o 343, 17.

34 Cf. «[...] e a *maravilla fera* / foi enton ela *mui leda*» (55, 71).

La intervención de María se anuncia en ocasiones con ayuda del término *maravilla* desde el refrán, pero lo normal en estos casos es una referencia negativa en el sentido en que acabamos de encontrarla. Lo que acontece no es tal maravilla, no es un hecho prodigioso o fantástico, sino algo completamente normal dentro del contexto en que se pretende mantener al público: la Virgen puede, y quiere, llevar a cabo cualquier acción vedada a los mortales, porque Ella es la Madre de Dios y su Hijo —que es, no lo olvidemos, *Omnipotente*— quiere manifestarse por su intervención; en consecuencia (lo que siguen son todos *refranes*³⁵):

Non devemos por maravilla têer
d'a Madre do Vencedor sempre vencer
(27)

Da que Deus mamou o leite do seu peito,
non é maravilla de sâar contreito
(77)

Non vos é gran maravilla do lum'ao cego dar
a que con Deus, que é lume, sé no ceo par a par
(177)

O que viltar quer a Virgen de que Deus carne fillou
se pois del filla vinganc'a *maravilla nono dou*
(238)

Non é mui gran maravilla seeren obedientes
os angeos aa Madre daquel cujos son sergentes
(294)

Non é mui gran maravilla se sabe fazer lavor
a Madre da que o mundo fezo e é del Sennor
(356)³⁶.

A la vista de estos esquemas que se repiten, tiene cierta lógica que lo que sí produzca sorpresa sean las dudas de algunos sobre el poder divino:

Por gran maravilla tenno de null'ome s'atrever
a dizer que Deus non pode quanto xe quiser fazer
(306, refrán)³⁷.

35 Consideraciones similares, ya fuera del refrán pero en los versos que le siguen inmediatamente, pueden verse en 21, 7; 325, 6; 335, 5; 342, 11; 376, 5.

36 Vid. también el refrán de las cantigas 38, 169, 358.

37 Un caso similar lo tenemos en la ctga. 277.

En otros casos, el refrán generaliza sobre la potestad mariana de hacer milagros:

Maravillosos
e piadosos
e mui fremosos
miragres faz
Santa Maria
(139)³⁸

Menos frecuente resulta que el refrán anuncie un hecho maravilloso concreto, como sucede con la ctga. 366:

A que en nossos cantares nos chamamos Fror das Frores,
maravilloso miragre fez por us caçadores.

Lo curioso es que el hecho aquí acaecido no parece en principio tan extraordinario (comparado con algunos otros), pues no se trata más que de la recuperación de un azor perdido, pero el monarca no deja de insistir en la existencia de una maravilla (tal vez lo fuera más para él mismo que para los posibles receptores del relato), pues recalca en el exordio:

E de tal razón com'esta *ha maravilla fera*
avẽo ja en Sevilla [...]
(366, 5)

y otra vez al final:

[...] e *maravilla estrãya*
foi, ca log'a ele vẽo en un campo [...]
(366, 67)³⁹

38 Cf. ctgas. 37 y 272.

39 Solamente en otra cantiga se encuentra la misma insistencia marcadora de *maravilla* (cuatro veces): en la ctga. 228, que narra la curación de un mulo tullido que se levantó enfermo para dirigirse —como dotado de entendimiento— solo a la iglesia, «[...] mas a que bẽeita seja, / tanto que foi preto dela, fez *maravilla sobeja*, / ca o fezo logo sã» (vv. 23-25); en este caso, las ocurrencias se dan en el medio de la narración, en los versos 24, 30 (el dueño del mulo queda maravillado al contemplar el prodigio) y 32 —donde es el dueño quien habla para dar a conocer a las gentes el milagro, que presenta como *maravilla estranna*—, y se retoma la expresión al final para dejar constancia de cómo «[...] mui *maravillados* / eran quantos y estavam; e muitos loores dados / foron a Santa Maria, [...]» (vv. 48-50).

En orden de frecuencia de apariciones de las referencias a la existencia de *maravilla*, siguen a estas dos otras cantigas en las que el término (o sus derivados) aparecen tres veces: la 292 (que describe cómo el anillo de San Fernando pasa a la imagen de la Virgen), en la que en un caso (v. 93) se encuentra en la locución a *maravilla* (los otros son los versos 68 —*narrationis medium*— y 99 —*narrationis finis*—); y las ctgas. 325 (6, 9, 21), 328 (6, 11, 78), 335 (5, 15, 92). En estas tres cantigas, una de las apariciones corresponde al caso ya comentado de 'no es maravilla si...', 'no me maravillo si...' (en 328, 11 es también la expresión gramaticalizada la que está presente).

- 3.2. En esta cantiga (que presenta ya las fórmulas habituales empleadas por el Rey Sabio: *maravilloso miragre, maravilla fera, maravilla estrāya*) la mención que nos interesa aparece, decíamos, en el exordio y en el final. Esos son dos de los lugares donde se encuentra de manera normal la indicación de la maravilla: o *se anuncia*, se anticipa, que va a suceder algo extraordinario, para captar la atención del oyente o lector desde el comienzo; o bien *se recuerda* al final (trátase simplemente del *narrationis finis* o de una *conclusio* en sentido estricto), para que quede indeleblemente fijada en la memoria.

Inmediatamente después del refrán, podemos encontrar, pues, sentencias del tipo:

De tal razón *un miragre* vos direi *maravilloso*
(128, 7)

Dest'un mui *maravilloso*
miragre vos contarei
(156, 6)

Dest'un *maravilloso*
miragre mui fremoso
vos direi, saboroso
e d'oyr sen ravata
(182, 5)⁴⁰.

O bien:

E desto mostrou a Virgen *maravilla quamanna*
non pode mostrar outro santo, no mar de Bretanna
(36, 5)

Dest'a un ome que de Murvedr'era
mostrou a Virgen *maravilla fera*
(129, 6)

Desto direi *un miragre de gran maravill'estranna*
que mostrou Santa Maria [...]
(175, 5)

E sobr'aquest'un *miragre* vos rogo que me ouçades
que fezo Santa Maria; e se y mentes parades,

No deja de llamar la atención cómo avanza la insistencia en la indicación expresa de la *maravilla* a medida que avanzamos en la colección (es mucho más frecuente su aparición en las cien últimas cantigas que en las cien primeras, por ej.).

40 Vid. asimismo: 17, 5; 19, 8; 37, 7; 75, 11; 76, 7; 115, 23; 132, 22; 139, 13; 198, 8; 225, 8 y 10; 257, 5; 269, 8; 271, 8; 325, 9; 328, 11; 332, 11; 336, 12; 345, 6; 349, 11; 375, 17 y 21; 383, 6; 386, 6; 393, 10; 399, 13.

oiredes *maravilla mui grande* [...]

(205, 14)

- 3.3. Cerrando la composición, tenemos ejemplos que recuerdan la conveniencia de asentar la veracidad del relato, como:

Esta maravilla viron os de dentr'e os da oste

(51, 63)

O convent'o por mui gran

maravilla tev' a pran

(94, 118)

Quand'est'oyron as gentes, mui gran maravilla en

ouveron e ar loaron muito a que tanto ben [...]

(127, 62)⁴¹

[...] *E pois lles ouve mostradas*

todas estas maravillas, loores porende deron

aa Virgen groriosa [...]

(323, 55)⁴²

- 3.4. Cuando la referencia aparece dentro del cuerpo narrativo, no es raro que cumpla una función de *transitus*, como sucede en:

Mays oyredes maravilla fera

de como a quis a Virgen guardar

(105, 49)

donde no se refiere a la curación final de la malherida (es el milagro de la mujer acuchillada por su marido), sino al modo de que se vale María para proteger su virginidad⁴³.

E veredes maravilla estranna con gran proveito

deste muu que ant'era d'ambo-los pees tolleito

(228, 32)

41 Adviértanse las distintas construcciones en que puede intervenir *maravilla*: *ter por maravilla*, *aver maravilla* (*de*) 'admirarse, quedar asombrado'; o, como en 238, refrán: *dar a maravilla* 'sorprenderse' (vid. Mettmann [1959-1972] 1981, II: 614).

42 Vid. también: 31, 71; 38, 102; 39, 30; 54, 76; 103, 50; 136, 33; 159, 33; 167, 35; 171, 69; 176, 33; 194, 43; 205, 68; 219, 54; 222, 46; 224, 63; 228, 49; 231, 71; 255, 146; 292, 93 y 99; 309, 72; 354, 40; 355, 131; 361, 46; 367, 67; 368, 55.

43 Enlaza una narración múltiple en 151, 31.

[...] e *maravilla*
viu en sonnos [...]
(345, 67)

Forma parte de la *peroratio* en:

e *tal miragr'oyredes*
que vos *maravillaredes*
(107, 63),

donde quien así habla es la judía salvada de morir despeñada por la intervención de la Virgen, que llama a los fieles para que escuchen su historia y la bauticen⁴⁴.

4. Han quedado por comentar otros casos particulares para no hacer excesivamente pesado y reiterativo este análisis de las fórmulas que utiliza el Rey Sabio para presentar los hechos que quiere mostrar como maravillosos, en un intento de comprobar si, a través de ellas, se podría llegar a establecer una conexión entre el *milagro* y la *maravilla* y la función que ésta desempeña en este tipo de textos.

Parece claro que la primera *maravilla* es la encarnación de Dios en Jesús por medio de María sin que la virginidad de Ésta experimente menoscabo alguno:

[...] que foi *mui maravillosa*
cousa da que el criara fazer pois dela sa Madre
(309, 195)

[...] Mas como x'ant'era
ficou Virgen, que foi *maravilla fera*
(413, 11)

e pariu e ficou Virgen, *cousa mui maravillosa*
(335, 94)

Y, si Dios es capaz de realizar un prodigio tal, ¿habrá algo que escape a su control? La Naturaleza tiene sus leyes, pero una y otras son obra de Dios, que no ha agotado en ellas su poder de actuación, que se ha reservado, si se puede expresar así, el dominio de lo sobrenatural; de lo sobrenatural cristiano, claro está, que triunfará siempre sobre lo mágico pagano. Y los cristianos no tienen por qué asombrarse de ello, porque, en definitiva, los *milagros* no indican otra cosa que el poder de Dios delegado en la Virgen (en nuestro caso; en otros son los santos) para realizar «feitos maravillosos» que no están al alcance de los hombres. Son la demostración *visible* de la potestad divina, algo así como la prueba —*mirable, admirable*— de que Dios existe, y también el cielo y el infierno, que de otro modo tendrían que ser

44 Podemos ver casos similares en: 52, 17; 184, 14 (más bien está en la *propositio* que se podría considerar dentro del exordio); 267, 80; 292, 68; 349, 20 (es una *narratio continua*); etc.

aceptados simplemente como dogmas de fe. Los *milagros* narrados en estos textos medievales son casi un reclamo —para que permanezcan clavados en la mente humana—, una evocación de los realizados por Jesús en su vida terrena y relatados en el Nuevo Testamento, que tenían ya por finalidad dejar constancia de su naturaleza divina.

Pero también es evidente que, como *milagros*, dejaban a las gentes *maravilladas*, agradecidas y convencidas de la utilidad del culto —en este caso a María, pero siempre en dependencia del culto a Dios—; y, por si no fuere fuerte el convencimiento, la ctga. 37 explicita el refrán

Miragres fremosos
faz por nos Santa María
e maravillosos

del modo siguiente:

Fremosos miragres fez que en Deus creamos,
e maravillosos, porque o mais temamos
(6-7)

Es decir, el poder divino, que racionaliza la maravilla en el milagro, conserva un rescoldo de la imprevisibilidad de lo maravilloso precristiano, que, como tal, es susceptible de producir, si no terror, sí al menos temor.

7 A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa

[E. Fidalgo – P. Lorenzo (coords.), *Estudios Galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia – Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1994: 41-56]

A luz dos estudos aparecidos nos últimos anos¹, o «nacemento» da lírica galego-portuguesa parece configurarse, cada vez máis, como un auténtico rompecabezas do que as pezas están desperdigadas por moitos lugares e non sempre resulta doado adiviñar si son correctas e, moito menos, onde procede colocalas. A imaxe que nos suxire é a dun mosaico romano ó que lle foran arrancadas as teselas para misturalas e logo deixalas caer en distintos puntos; aínda que pacientemente se recolleran, ¿como reconstruílo sin coñece-lo deseño orixinario e sin ter nunca a seguridade de que non faltan algunhas?

Está claro que traballamos con hipóteses, e que estas deberán ser confirmadas, rebatidas ou correxidas, pero aínda máis neste caso, posto que nos vemos condicionados por dúas importantes limitacións: dun lado, a premura de tempo que case sempre conleva a publicación dunha homenaxe; do outro, e cicáis a máis importante, a propia limitación dos nosos coñecementos. Quixemos, de tódolos xeitos, ocupármonos deste aspecto por saber que é un tema caro ó Prof. Tavani e que tal vez pode suscitarlle reflexións tan clarificadoras como as vertidas no seu último estudio sobre o *descort* (Tavani 1986-1987), no que evoca o momento, o lugar e o ambiente que rodearon a Raimbaut de Vaqueiras, así como as razóns que o levarían a compoñe-lo famoso texto que tanta tinta ten feito verter².

Como data posible aparece o ano 1199³; como «pretexto», a convocatoria da Cuarta Cruzada, o que non deixa de proporcionar un trasfondo político ó que aparentemente é unha *cansó* de amor que *desacorda* «los sos e.ls mots e.ls lengatges» a consecuencia do desacougo que experimenta o trobador polo cambio de actitude dunha dona que o soía amar ata que «camjatz l'es sos coratges». Sería casi un sacrilexio supoñer que ese feito actuara como o fixo o Espírito Santo o día de

- 1 Un dos máis recentes é o de Oliveira (1993). Rico presentou asimesmo, en setembro de 1993, unha ponencia co título «Prehistoria de la lírica hispano-portuguesa» no V Congreso Internacional da Asociación Hispánica de Literatura Medieval, celebrado en Granada.
- 2 Excusámonos de reproducir aquí as referencias bibliográficas ó respecto, porque as máis representativas poden atoparse en Tavani (1986-1987). En calquera caso, véxase tamén Fernández Campo (1994).
- 3 «cioè in occasione del torneo indetto da Tibaldo di Champagne nel suo castello di Ecry-sur-Aisne» (Tavani 1986-1987: 43).

Pentecostés, cando os Apóstoles se volveran políglotas. Pero a realidade é que, despois desa inicial declaración de intencións, Raimbaut muda de linguaxe para pasar, primeiro, ó italiano (que emprega tamén no «contrasto»⁴ finxido con unha moza xenovesa), e, logo, ó francés, gascón e galego-portugués.

No documentado estudio de Tavani atopan xustificación non só o italiano (tanto pola súa vinculación a Bonifacio de Monferrato como por unha especie de «atto di omaggio reso a Costanza d'Altavilla (...) e, attraverso di lei, al fratello di Enrico, Filippo di Svevia, succedutogli sul trono nel 1197, del quale il marchese di Monferrato era fedele vassallo e grande amico», Tavani 1986-1987: 42), senón tamén o francés (que xa gozaba de grande prestixio como instrumento da lírica trobadoresca, e que correspondería, por outra parte, ó ambiente de Ecry-sur-Aisne) e mesmo o gascón («ossequio (...) a Bianca di Navarra, figlia di Sancio IV: un ossequio destinato in realtà al marito Tibaldo di Champagne, primo capo designato della crociata, che Bonifacio sostituirá nell'incarico alla sua morte», Tavani 1986-1987: 42). Pero, ¿por qué o galego-portugués? Seguindo as argumentacións anteriores, poderían caber, alomenos, dúas razóns de peso, perfectamente compatibles ámbalas dúas e/ou suficientes cada unha por sí mesma: a) recoñecemento explícito da existencia dunha lírica paragonable á que se compoñía en occitano ou en francés; b) homenaxe —ou chamada á participación na cruzada— a algún personaxe de relevo (rei, noble, gran señor) de procedencia hispánica⁵.

No primeiro caso, a investigación debería dar conta da existencia dunha tradición máis ou menos asentada nos últimos anos do século XII, e do camiño a través do cal tería chegado noticia da mesma ó noso trovador. No segundo, habería que pensar con quen e por que pretendía congraciarse Raimbaut (a título persoal, ou para atraelo á causa do seu señor). As nosas pesquisas van orientadas polo momento (non descartamos en absoluto novas búsquedas na liña complementaria) a suxerir simplemente respostas posibles ó primeiro interrogante.

1. Datos coñecidos

- 1.1. **Johan Soares de Pavha** Ata o presente, considérase que o texto datable máis antigo da lírica galego-portuguesa é o sirventés de Johan Soares de Pavha que comenza *Ora faz ost'o senhor de Navarra* (B133obis, v937) e que López-Aydllo (1923: 353) datara en 1196.

Alvar (1986a) corrixe e matiza as apreciacións de López-Aydllo no relativo á identificación dos reis ós que pode referirse o sirventés e ós datos que proporciona o propio texto, e do seu atento estudio dedúcese un posible retraso de catro ou

4 Realmente, unha «piccante pastorella in stile giocoso» (Bertolucci 1963: 47). Vid., sobre este texto, o estudio de Brugnolo (1983).

5 ¿Tal vez a D. Afonso de Portugal, grande mestre da Orde do Hospital, que se relaciona en torno a 1203 con Bonifacio de Monferrato? Vid. Ariel de Castro (1992).

cinco anos sobre a data inicial⁶. Pero, ademáis, presta atención a dous feitos importantes:

- a) A sátira política de J. Soares de Pavha (como xa notara Michaëlis [1904] 1980, II: 566) ten máis que ver cos sirventeses occitanos (sobre todo, os de Bertran de Born) que co tono típico das cantigas de escarnio galego-portuguesas.
- b) A comparación do esquema métrico de *Ora faz ost...* cos presentes en Tavani (1967a, esquema 84:2), cos propios da lírica provenzal (Frank 1966, esquema 302:1) e cos dos *trouvères* (Mölk – Wolfzettel 1972), lévao a propoñer⁷ como posible modelo de J. Soares a canción de cruzada de Conon de Béthune *Ahi! Amors, com dure departie*, composta antes de 1191.

1.2. A «Tavola Colocciana» O índice do Cancioneiro da Biblioteca Nacional⁸ permite deducir que a primeira laguna que afecta a este manuscrito estaría cuberta posiblemente por outras composicións de Johan Soares de Pavha, pero tamén por Pero Rodrigues de Palmeira e Rodrigo Dias dos Cameros⁹, que —xunto con Garcia Mendiz d'Eixo, do que só quedou o «testo molto deturpato»¹⁰ *Ala u naz-que la Torona* (B454)— «poderiam já te-lo acompanhado na produção de composições, dado terem atingido a idade adulta ainda no séc. XII» (Oliveira 1993: 250).

Efectivamente, a *TC* atribúe seis cantigas de amor a J. Soares de Pavha, dúas a P. Rodrigues de Palmeira e dúas ó señor dos Cameros. Temos así alomenos catro nomes que poderían ser anteriores ou contemporáneos de Raimbaut de Vaqueiras.

Dos catro, o único non ligado aparentemente ó occidente peninsular é Rodrigo Dias dos Cameros, que non só foi trovador, senón tamén mecenas ou protector de trovadores¹¹, como se deduce das alusións feitas a el por Elias Cairel. Alvar (1977: 164) pensa que poden pertencer á mesma familia «el Roiz Peire, a quien se alude en la *Vida* de Guilhem Magret, y el *Guidefre de Gamberes*, que se halla en *Abrils issi'e* de Ramón Vidal de Besalú»¹².

6 «A falta de mejores argumentos, y basándome en la hipotética identificación de Inzura, pienso que en los tres años que perteneció la plaza a Castilla, sólo entre septiembre de 1200 y febrero de 1201 pudo encontrarse el rey aragonés en Provenza» (Alvar 1986a: 9).

7 Vid. a detida argumentación contida en Tavani (1967a: 10-12).

8 Vid. Gonçalves (1976).

9 Esa primeira laguna de B, que afecta ás cantigas 8bis a 37, supón a «perdita di tre carte del quaderno registrato dal Colocci con la lettera a» (Gonçalves 1976: 403), e estaría ocupada, ademáis, con textos de Pero Paez Bazoco, Joan Velaz, Don Juano e Ayras Soares.

10 Cfr. Tavani (1967a: 418).

11 Oliveira (1993: 251) apunta a posibilidade de que fora este mesmo Rodrigo Dias (ou ben Rodrigo Gomes de Trastámara) o «Roy d'Espanha» mencionado na rúbrica que acompaña a cantiga de G. Mendiz.

12 Vid. tamén Alvar (1978: 77-78, 96-97, 258-259); e as informacións complementarias que aporta o artigo citado de Oliveira (1993).

Oliveira (1993: 250) refírese a P. Rodrigues de Palmeira como «descendente dos Trastãmaras mas membro de uma família sediada em Portugal desde os inícios do séc. XII», e a G. Mendiz e J. Soares como «membros das importantes famílias portuguesas de Sousa e de Paiva».

- 1.3. Referencias a trobadores hispánicos na lírica occitana** A estrofa XII de *Cantarai d'aquestz trobadors* de Peire d'Alvernha¹³ está dedicada a un tal «Gonzalo Roitz», ó que tilda de vanidoso, mal armado e cobarde. Supoñemos que, como o resto dos ridiculizados, era un trobador¹⁴ e que pode tratarse dun Gonzalo Ruiz, documentado entre 1157 e 1186¹⁵, «hermano de Pedro Ruiz de Azagra, señor de Albarracín y protector de trovadores» (Alvar 1977: 153)¹⁶.

Outro dos trobadores en occitano que se moveu polas cortes peninsulares foi Raimon Vidal de Besalú¹⁷, que, en dúas das súas obras narrativas (*Abrils issi'e* e *So fo.l tems c'om era jays*), intercala citas de outros trobadores (e algunhas propias), introducidas pola fórmula «so que dis»¹⁸. As citas de autoridade alcanzan a cifra de cuarenta en *Si fo.l tems*, e unha delas procede de «us castellans / ma no.us sabria so nom dir»¹⁹. Non é este o momento de entrar a considera-la autenticidade ou falsedade da cita, nin siquiera de discuti-la edición máis adecuada²⁰, pero, no caso de que existise realmente ese «castellans» e fose trobador, nada leva a presupór que tivese que compoñer en castelán, dado que a indicación de R. Vidal pode referirse únicamente á súa procedencia ou á súa vinculación ó reino de Castela.

- 1.4. Outros nomes** Deixando á parte algunhas mencións de xograres a comezos do século XII, como Palla ou Poncius²¹, aparece na corte de Alfonso VIII de Castela un

13 Vid. Del Monte (1955, XII).

14 ¿En qué lingua? A priori, nada permite afirmar que non sexa —como no caso dos demais satirizados nese texto— en occitano. Gostaríanos poder pensar que o facía en galego, e non atopamos en absoluto ningunha razón para deducir que fose en castelán.

15 Según Oliveira (1993: 251), «Gonçalo Rodrigues esta documentado nas cortes leonesa e castelhana, cortes frequentadas igualmente por Peire d'Alvernha».

16 Lembremos tamén que non resulta extraña a súa presenza si, como parece, Peire d'Alvernha compuxo a famosa «galería satírica» «a Puivert, dove si festeggiava la principessa Eleonora, figlia d'Eleonora d'Aquitania e fidanzata ad Alfonso VIII di Castiglia, che si recava in Ispagna» (Roncaglia 1958: 128).

17 Vid. Field (1989-1991).

18 Vid. Riquer (1993a: 290-292).

19 Vid. Hilty (1989).

20 Non estaría de máis, en calquera caso, revisa-la proposta que fai D'Heur (1973), aínda que só sexa para comprobar que non sería tan absurdo pensar que o texto sexa galego. Polo momento, alomenos, non acaba de convencernos totalmente a idea de «que el original del poema sea español» (Hilty 1989: 102).

21 Vid. Oliveira (1993: 254), D'Heur (1973: 283-284), Alvar (1977: 29), etc.

«Gómez trobador», de obra non identificada, que asina en 1197 un documento do conde Ermengol de Urgel²².

2. Suposicións sobre a existencia dunha lírica galega no século XII Os estudos de Tavani ([1980] 1990)²³ e Oliveira (1993) sobre os inicios da lírica galego-portuguesa apuntan en direccións diferentes, pero complementarias:

- 1) Antes da eclosión da lírica «cortés» de impronta occitana, antes tamén de senti-la necesidade os autores de asinar co seu nome a propia obra, puido existir no recanto nordoccidental da Península Ibérica unha modalidade²⁴ que consolidaría logo no xénero da cantiga de amigo. «Em finais do século XII e inicios do seguinte» (Tavani [1980] 1990: 39), neste tipo de poesía sería «enxertada» a ensinanza procedente dos trobadores occitanos.
- 2) É posible asimesmo que non poida ser desligado o proceso literario do fenómeno xacobeo²⁵ que convertiu a Santiago de Compostela nun centro de poder, caracterizado por un internacionalismo²⁶ que chegaría a provocar «—em meados do século XIII— a exigencia de redigir certas instrucións para os peregrinos também em provençal, em italiano e em castelhano» (Tavani [1980] 1990: 35²⁷).
- 3) Advírtese a presenza de trobadores provenzais en diversas cortes peninsulares a partir de 1140, e sobre todo despois de 1170. Si, como parece, os nomes máis antigos que podemos rexistrar entre os trobadores hispanos corresponden a autores maioritariamente de orixe castelá, a evolución posterior desta literatura parece mostrar un «desinterese por parte dos círculos aristocráticos castelhanos em fazer seu, moldando-o à sua matriz linguística e cultural, o movimento que acolheram no seu seio», e tal desinterese podería obe-

22 Vid. González (1960: 343). Oliveira (1993) ocúpase tamén deste personaxe.

23 Citamos por esta tradución portuguesa por se-la edición máis recente do clásico estudio aparecido por vez primeira no GRLMA (1980: 19-43).

24 ¿«Popular»? Vid. tamén, entre outros, o recente traballo de Segre (1993: 328), onde pon en relación a estrofa v do *descort* con *Altas undas que venez sus la mar* e a voz feminina de *Razón de amor* como «tre momenti interessanti dell'affiorare di una poesia popolareasca galego-portoghese, che doveva essere già diffusa in forma orale almeno sin dal tempo di Raimbaut de Vaqueiras», e o debate que suscitou a súa presentación no Congreso, recollido logo en Beltrán et al. (1994).

25 Tal vez tampouco dos centros monásticos cistercienses que tanta importancia alcanzaron na época, como opina Ferrari (1984: 36). Vid. ó respecto Roncaglia (1978a)

26 O arcebispo Xelmírez utiliza, para os seus fins, entre outras cousas, a «sua amizade com os titulares de numerosos centros de cultura clerical, entre os quais, e não em último lugar, a abadia de San Marcial de Limoges» (Tavani [1980] 1990: 35). ¿Non é precisamente esta abadía un dos centros máis activos na composición de *tropos* e un dos núcleos a ter en conta na xénese do trobadorismo occitano?

27 Tavani ([1980] 1990: 35, n. 26) non deixa de chama-la atención sobre o feito de ser considerado o castelán entre as «linguas extranxeiras», o que para el é «sinal indubitável de uma alteridade cultural irre-dutível e consciente».

decer a que «o galego-português se tivesse imposto já nessas paragens como língua apta a traduzir, com as adaptações resultantes da sua inserção num meio social diferente, o universo amoroso e satírico transmitido até então pelos trovadores provençais» (Oliveira 1993: 258).

2.1. A reflexión de Tavani de que

a *cantiga d'amigo* não pode ser senão o produto do âmbito literário específico de uma dada superestrutura, por sua vez em relação dialéctica com uma base histórica bem precisa, que é a do reino galego-asturiano-leonês, isto é, da entidade socioeconómica e superestrutural em vias de consolidação, entre os séculos XI e XII, no recanto norte-ocidental da Península Ibérica, em função antagónica, quer com a área árabo-andaluzá que ela contende negativamente, quer com a área navarro-castelhana que se lhe opõe concorrencialmente (Tavani [1980] 1990: 33)

pode complementarse co feito importante da afluencia masiva de trovadores occitanos na corte de Alfonso VIII de Castela, sobre todo a raíz do seu matrimonio con Leonor Plantagenet, filla de Leonor de Aquitania e Enrique II de Inglaterra²⁸. Basta con botar unha ollada ó libro de Alvar (1977) para aprecia-la importancia desa presenza. A lóxica leva a pensar que, ó igual que ocorreu en outros lugares de Europa, a actividade e o prestixio deses trovadores provenzais propiciara o cultivo da lírica na lingua propia da corte, pero ¿podía se-lo galego esa lingua? ¿Ou, máis ben, coñecía (*e/ou* practicaba) xa a corte de Castela algunha modalidade poética en galego-portugués que servira de cortapisa á floración dunha lírica posible en castelán?²⁹

As familias nobres máis destacadas desde comenzos do reinado de Alfonso VIII³⁰ son, sin dúbida, a dos Castro e a dos Lara (especialmente a segunda), que disputan pola custodia do rei neno, e as dúas están relacionadas dunha ou doutra forma con Galicia: os Fernández de Castro detentan, entre outras dignidades, o señorío de Lemos.

En canto ós Lara, lembremos tan só que Rodrigo González e Pedro González de Lara aparecen relacionados xa con dona Urraca³¹. Este Pedro González de Lara esti-

28 «En 1170, a familia reúne-se en Francia para despedi-la filla, Leonor de Plantagenet, que se ía para casar con Alfonso VIII de Castela. Roncaglia demostrou perfectamente que nese momento tivo lugar a polémica literaria sobre como era o amor ideal (...). O feito é que, cando Leonor de Plantagenet se vai de Francia, no medio da polémica do amor chega a Castela, que non tarda en se poboar de trovadores. Penso que non hai ningunha Corte medieval europea que tivese tantos trovadores como a Corte de Afonso VIII» (Beltrán 1992: 139). Para a referencia a Roncaglia, *vid.* Roncaglia (1958).

29 Lémbrese a observación de Oliveira, citada *supra*, sobre a posibilidade de que o galego «se tivesse imposto já nessas paragens como língua apta a traduzir...».

30 *Vid.* o libro citado de González (1960) sobre este reinado.

31 O segundo, precisamente, trae na súa axuda ó conde de Narbona, e en 1115 firma privilexios co conde Bertrando e o conde Armengol VI, de Urgel. Para todos estes datos sobre a familia Lara, *vid.* González (1960, I: 259-293).

vo, ademáis, casado coa condessa dona Eva Pérez de Traba³² (que tiña xa fillos do seu primeiro marido, entre eles o xefe da casa de Aza, García García de Aza), e foron pais de Manrique, Nuño e Alvaro, «los tres Laras que llenan personalmente la regencia de Alfonso VIII y por su descendencia la del sucesor» (González 1960: 268).

Para máis abundancia no asunto que nos ocupa, Manrique casou con Ermesinda, condessa de Narbona, filla do duque Aimerico e curmán de Ramón Berenguer IV e da emperatriz de Castela, «por la cual penetró en Castilla, a través de los Laras, una corriente cultural y política». María Manrique (membro desta familia) casou con Diego López de Haro, con quen tivo a Lope Díaz de Haro (González 1960: 281).

Nuño Pérez de Lara foi alférez na corte de Afonso VII, e á súa morte a súa viúva, Teresa (filla do conde Fernando Pérez de Traba e sobriña, polo tanto, de Eva), casou co rei Fernando II de León³³. Dos seus fillos, Don Gonzalo Núñez de Lara «estuvo más tiempo en Galicia que sus hermanos, y tan arraigado se hallaba en aquel reino que logró tenencias muy valiosas» (González 1960: 290)³⁴.

- 2.2.** Pero todos estes datos permítennos remontarnos aínda un pouco máis atrás, a comezos do século XII. Se hai unha época na historia na que Galicia brillara con luz propia, esta foi probablemente a do arcebispo Xelmírez e dona Urraca, casada con Raimon de Borgoña, a quen seu pai, Afonso VI, deixara en herdanza esta rexión; e, sobre todo, ese brevísimo período en que Galicia foi reino independente baixo Afonso Reimúndez, fillo dos anteriores, que foi coroado en Santiago no ano 1111 e que logo obtería, en 1126, León e Castela, ata alcanza-la dignidade imperial en 1135, tendo entre os seus vasallos a García Ramírez de Navarra, Ramón Berenguer, conde de Barcelona, e Afonso Jordán de Tolosa³⁵.

É dicir, houbo un momento no que un rei, nacido e criado en Galicia (cos condes de Traba), foi primeiro, e durante un tempo, só rei de Galicia, e logo foi extendendo o seu poder (sempre por vía de herdanza) ó resto do territorio cristiano peninsular (excepto Portugal, que é xa cousa aparte). Que a lingua da súa corte fose o galego non sería de extrañar, ¿e que nos impide pensar que se cultivase nela ese tipo de lírica mencionado por Tavani? A relación co fenómeno xacobeo é un fei-

32 «dama de gran relieve en los primeros años del reinado de doña Urraca, no sólo por ser hija del magnate conde Pedro Froilaz y hermana de Fernando Pérez de Traba, que tanta ascendencia llegó a tener en el corazón de Galicia y en el de la reina de Portugal, y por traer a la casa de Lara unas relaciones y unos intereses con la de Traba y con Galicia que perduraron hasta los días de Fernando III, sino también por ser la viuda del conde don García Ordóñez, el puntal de Alfonso VI en la Rioja» (González 1960: 268).

33 «Gracias a ese breve matrimonio sus hijos pudieron llamarse hijos del conde don Nuño y de la reina doña Teresa. Los hijos de don Nuño podían con eso vanagloriarse de ser hijos de la reina y, además, disponer de apreciables intereses en Galicia, en la que habían de bullir no poco» (González 1960: 286).

34 Para completa-lo panorama, digamos tamén que Dona Mayor de Urgel, filla do conde Armengol V, casou con Pedro Fernández de Traba (González 1960: 339), co que atopamos relacionadas familiarmente a tódalas grandes familias da corte castelá.

35 Para Afonso VII, *vid.* Recuero Astray (1979).

to e, por outra parte, o fenómeno trobadoresco occitano non debía ser completamente descoñecido, posto que son polo menos tres os provenzaís que fan referencia a Afonso VII: Cercamon, Alegret e, especialmente, Marcabru, que visita a súa corte³⁶ entre 1140 e 1145³⁷.

- 2.3. Si agromaba unha lírica galego-portuguesa, siquera moi rudimentaria³⁸, posiblemente continuaría mellor aínda no reino de León (no que está integrada Galicia) que no de Castela³⁹ á morte de Afonso VII, coa subseguinte división do reino entre os seus fillos Fernando e Sancho⁴⁰, educados —sobre todo o primeiro— en Galicia, na casa do conde de Traba, coma seu pai⁴¹.

A importancia da lingua galega podería terse reforzado na corte de Fernando II co seu matrimonio (anulado máis tarde por imposición canónica) con unha parente, dona Urraca Afonso, filla do rei de Portugal; e do seu amor a Galicia en xeral, e a Santiago en particular, poden atoparse múltiples mostras en González (1943), ademais da súa vontade expresa de ser enterrado na catedral compostelana (vontade que fixo cumprir seu fillo e herdeiro, en contra das intencións da súa viúva, dona Urraca López de Haro).

Alomenos un trobador occitano visitou a corte de Fernando II, precisamente o «mestre» Giraut de Bornelh, mentres que outros, como Arnaut Daniel ou Peire Vidal, fan a el referencias indirectas⁴². Indirectas no sentido de que non teñen por que estar compostos eses textos na corte leonesa, pero interesantes sempre, espe-

36 ¿De volta da peregrinación a Santiago na que morreu o seu protector Guillermo x?

37 Vid. Alvar (1977: 27-42). Sobre Marcabrú e as súas relacións coa literatura hispánica, *vid.*, entre outros, Meneghetti (1993).

38 E, xustamente por eso, non perdurable, ou non considerada digna de ser fixada nos Cancioneiros século e medio ou dous séculos máis tarde. A non ser que aceptemos que a razón de non ser daquela realzada é simplemente que «a literatura medieval non se produciu no lugar onde se daba a vida, senón onde había un protector que a pagase» (Beltrán 1992: 140).

39 Xa vimos, de tódolos xeitos, a vinculación que tiña tamén con Galicia (ou coas familias galegas) este reino. Ademais, Fernando II de León tivo que terciar en 1163 nas liortas pola custodia de Alfonso VIII neno e asumir temporalmente os asuntos de Castela.

40 Sancho III e Fernando II tiñan xa en 1157 os títulos e honores de reis, aínda que sometidos a seu pai o emperador: «Viejo era el pensamiento de éste de dar a su hijo mayor el reino más importante, el de Castilla, y al menor el de León, pensamiento inducido por el influyente conde gallego don Fernando Pérez de Traba (en cuya casa se había educado el propio emperador)». Cfr. González (1943: 17). Tanto ó longo desta obra coma en González (1944), podemos advertir con toda claridade os vínculos reais con Galicia.

41 Para González (1943: 18-19) «es indudable que su educación se desarrollaba en parte en Galicia, de donde además eran su capellán, el citado don Rodrigo Menéndez; su maestro, don Pedro Gudesteiz, a quien premió más tarde don Fernando, el 22 de diciembre de 1170, por sus constantes y fieles servicios (...), recompensa que llegó cuando ya había ascendido al episcopado compostelano; su otro capellán, «dilecto clerico meo», don Fernando Pardo, que llegó también a ser arcediano de Mondoñedo (...); pero sobre todo de Galicia era el citado conde, cuyos consejos seguía».

42 Vid. Alvar (1977: 63-65).

cialmente a de Arnaut Daniel, que recolle un feito histórico concreto e que, ademais, menciona expresamente o rei como «seignor dels Galecs»⁴³ (estrofa VII de *Doutz brais e critz*).

A época de Afonso IX⁴⁴ coincide xa cronolóxicamente coa produción de Raimbaut de Vaqueiras, e tamén con boa parte do reinado de Alfonso VIII de Castela, polo que ten menos interese a estas alturas para nós (a non ser para confirmar realmente a existencia dalgunha lírica galego-portuguesa neste momento). Aínda así, non estará de máis recordar tamén as referencias ó monarca que fan Peire Vidal, Guilhem Magret, Elías Cairel, Uc de Sant Circ e, sobre todo, Raimon Vidal de Besalú⁴⁵.

- 2.4. En síntese, aínda que non sexa posible demostralo⁴⁶, non parece disparatado supoñer que non só foi coñecida xa desde os tempos de Afonso VII a lírica occitana⁴⁷ nas cortes peninsulares, senón que tamén podía existir previamente un cultivo dalgún tipo de lírica en lingua galega⁴⁸ na mesma época, e ámbalas dúas experiencias

43 A non ser que ese apelativo vaia dirixido a outro personaxe. Sobre este asunto, *vid.* o resumo crítico e os comentarios de Alvar (1977: 64-65).

44 O tutor de Afonso IX foi o conde Armengol de Urgel, pero criouse en boa parte cos Traba, igual que seu pai e seu avó. Neste caso, o educador foi Don Juan Arias, casado con Urraca Fernández de Traba, filla de don Fernando. *Vid.* González (1944: 30). Tamén él casou primeiro cunha infante portuguesa, dona Teresa, e tamén neste caso o matrimonio foi disolto por seren curmáns os contraíntes. A segunda unión foi semellante á primeira, aínda que neste caso a esposa elixida foi unha filla de Alfonso VIII e Leonor Plantagenet, dona Berenguela.

45 *Vid.* Alvar (1977: 65-74).

46 Non parece que sexa moito o que neste terreo levamos adiantado desde os minuciosos estudos e as suxerencias de Michaëlis ([1904] 1980, II).

47 Recordemos que, entre os peregrinos ilustres da primeira metade do século XII, sobresaie precisamente Guillermo X de Aquitania, fillo do trovador e protector de Marcabru (*vid. supra* 2.2.), que morreu no camiño en 1137. Entre as relacións «exteriores» de Xelmírez, parece contarse ademais o propio Guilhem de Peitieu, posto que a *Historia Compostelana* inclúe unha carta (dirixida por Guillermo, duque de Aquitania, ó arcebispo) da que se poden extraer datos interesantes relativos a contactos directos entre eles, debidos posiblemente —unha vez máis— ós vínculos familiares que unían a Guilhem con Afonso VII, do que procura a seguridade e defensa dos seus intereses dinásticos. No escrito menciónase tamén, como conselleiro destacado para eses asuntos, a «Pedro, conde de Galicia». Citamos pola edición de Campelo (1950: 297).

48 Tavani ([1980] 1990: 33-34) fai referencia tamén á ubicación espacial concreta das cantigas de amigo, que presentan, «como punto de referencia quase obrigatório, a paisagem e sobretudo a realidade sociocultural galegas, mesmo em poetas tardios e não galegos: como se a evolução da Galiza tivesse sido assumida imediatamente como imprescindível conotadora do género, embora substituível por enquadramentos paisagísticos não de específica localização galega (nalguns casos relacionados até com localidades explicitamente não galegas), mas de qualquer modo compostos sempre segundo as coordenadas tradicionais da paisagem e das relações socioculturais da Galiza». A explicación deste feito estaría, para él, na «relação que veio a instaurar-se no interior do reino leonês, entre a Galiza, terra já estavelmente de retaguarda, e as regiões limítrofes de fronteira, ainda teatro de acções de guerra:

confluíron definitivamente nos reinados de Alfonso VIII de Castela⁴⁹ e Afonso IX de León, dando forma a esa tradición que cristalizaría nos Cancioneiros galego-portugueses⁵⁰.

Non deberon de ser alleas a ese «enxertamento» as relacións entre os grandes señores feudais (en moitos casos, protectores dos trovadores) «e as ligações familiares que estableceram entre si ao longo do séc. XII» (Oliveira 1993: 256)⁵¹, e que tantas veces o relacionan con ambientes plenamente galegos. Porque (e nesto vimos coincidir con Beltrán, que adoita decilo) a literatura medieval é unha historia de familia, unha historia de matrimonios, anulacións e divorcios, e non só de membros das familias reais, aínda que é evidente que casi nada tería sido posible sin Leonor de Aquitania (neta ela mesma do primeiro trovador) e a súa descendencia⁵². E no caso da nosa lírica hai unha familia galega que desempeña un papel preponderante, e que vimos emparentar con casi tódalas demais entre as «grandes»: a dos condes de Traba («ligados familiarmente a Laras, Urgeis e Cameros, os Trastámaras estaban bem colocados para assumirem a herança destas linhagens no apoio à manifestação cultural em análise» (Oliveira 1993: 260)⁵³.

quando depois a poesia feminina, nascida como canto de retaguarda, afunda as suas raízes na tradição literária, as suas prerrogativas estão já, e como tais permanecem, definitivamente adquiridas».

- 49 Se non antes, este podería se-lo momento en que, cicáis entre os regalos de boda, chegara algún cancionero, co que armonizarían as dúas vías que describe Ferrari (1984: 54) como «filoni d'influsso» da lírica occitana: o «'colto', penetrato a livello di scrittura attraverso i canzonieri antichi» e o «'popolare', meno afferrabile e meno selettivo ad un tempo, penetrato a livello d'oralità attraverso le vie dei pellegrinaggi, di commerci e della *reconquista*, con il canto di giullari». Este segundo, alomenos, podería ter ido chegando xa desde as primeiras décadas do século, é decir, desde a época de Xelmírez e dona Urraca, e, sobre todo, Afonso VII.
- 50 *Vid.* tamén as reflexións que fai D'Heur (1973: 267-289) sobre as «Raisons pour lesquelles les troubadours occitans n'ont pas visité la cour portugaise et examen de leurs mentions de l'extrême-Occident» e «la cour de Leon-Castille, lieu d'interpénétration de la lyrique galicienne et de l'Occitanie».
- 51 Continúa a cita: «Sem a pretensão de sermos exaustivos, estão documentados casamentos de Laras com membros das linhagens de Urgel, Cameros e Haro; de Haros com Azagra, Cameros, Urgel e Lara; de Cameros e de Azagras com Haro; e, finalmente de Urgeis com Lara e Haro. Estas estratégias de aliança entre grandes linhagens peninsulares do séc. XII, onde parecem poder detectar-se sintomas daquilo a que os antropólogos chamam "circulação de mulheres", terão facilitado certamente a sua permeabilidade à canção trovadoresca».
- 52 Sin ir máis lonxe, os dous reis trovadores Afonso X e D. Denis son descendentes (igual que outros reis asimesmo trovadores, Alfonso II de Aragón e Thibaut de Champagne) de Leonor e, polo tanto, do primeiro trovador occitano (véxase a gráfica árbore xenealóxica que presenta Ferrari en 1984: 58). *Vid.* ó respecto os traballos de Lejeune (1954, 1958).
- 53 A súa conclusión é: «Assumi-la-iam de facto, mas, de acordo com os dados disponíveis neste momento, fora do período que nos propusemos tratar». A este respecto, con datos de xa entrado o século XIII, *vid.* tamén Vallín (1993); á bibliografía sobre os Trastámara citada neste traballo podemos engadir agora o estudio de Portela-Pallares (1994). A nosa hipótese, complementando os datos de Oliveira, é que efectivamente desempeñaron xa (directa ou indirectamente) ese papel desde o reinado de Afonso VII. Lamentablemente, seguen a faltarnos datos concretos, obxectivos e indubidables.

3. Camiño de volta: posible coñecemento desa lírica por parte de Raimbaut de Vaqueiras Admitida como hipótese de traballo a existencia previa dunha lírica galego-portuguesa, non parece difícil supoñer que Raimbaut podería ter sabido dela de varias maneiras: a) visitando as cortes de León e/ou Castela; b) coincidindo con trobadores e/ou xogres galegos noutros lugares; c) a través de outros trobadores provenzais.

- 3.1.** Sobre unha posible estancia nalgunha das cortes peninsulares non hai máis que suposicións, aínda que incluso os historiadores teñan dado en ocasións por boa⁵⁴ a suxerencia de Michaëlis de que a estrofa v do *descort* é «Prova tambien quasi certa de que o seu auctor visitou a península» (Michaëlis [1904] 1980, II: 736). As alusións que se poden atopar nas súas composicións son escasas, e tan vagas que non permiten apoiar sin máis tal conxectura, posto que se limitan (ademais da mención na *epístola*) a unha referencia a un «caval d’Espanha»⁵⁵, no *Garlambey*, e a unha invitación a que «il valen rei d’Espaigna / fassant grans ostz sobre ls Maurs conquerer» (vv. 63-64) na *cansó de cruzada* que comenza *Ara pot hom conoisser e proar*⁵⁶.
- 3.2.** En canto á segunda opción, carecemos asimesmo de datos certos, si ben non sería extraño que, nalgún dos seus desplazamentos, tivera coincidido con intérpretes de cantigas. Descoñecemos si, na convocatoria da cuarta cruzada, participaron personaxes procedentes da Península Ibérica, aínda que o mesmo Raimbaut parece aceptar e defender que os monarcas hispanos se ocupen da reconquista do seu propio territorio mentres os de outros lugares toman a cruz para partir a Terra Santa (lémbrese o visto no párrafo anterior); de tódolos xeitos, sí dá testimonio tamén él, a posteriori, da presenza de ¿tropas? (non se menciona ningún nome nin cargo de relevo) españolas nesa cruzada, cando recorda —na segunda tirada da famosa «epístola» ó marqués de Monferrato —:

E vos pensetz de far defensio
e.l coms de Flandres; e Frances e Breto
et Alaman, Lombart e Berguonho
et *Espanhol*, Proensal e Guasco,

54 Entre eles, por exemplo, González (1944: 333), que non dubida en incluír a Raimbaut de Vaqueiras entre os trobadores que visitaron a corte de Afonso IX de León, apoiándose unicamente no testimonio de Michaëlis.

55 «Ieu vi en la mesclanha / mon Avengut / sus en caval d’Espanha, / c’a trop tengut», vv. 106-109. Cfr. Linskill (1964, I: 79-88).

56 Linskill (1964, XIX: 216-224). Para este editor, «The kings referred to are Pedro II of Aragon (1196-1213) and Alfonso VIII of Castile (1158-1214). After defeating them at Alarcos in 1195, the Moors were making repeated incursions into their territories. Folquet de Marseille had earlier addressed to them a moving exhortation (ed. Stronski, XIX)» (Linskill 1964: 223).

tug fom renguat, cavalier e pezo
(II, vv. 46-50)⁵⁷.

Frances, lombart, espanhol, proensal e guasco, xustamente as linguas (só quedarían fora o alemán e —si lles recoñecemos entidade propia— o bretón e o borgoñón) nas que compuxera, poucos anos antes, *Eras quan vei verdejar*, o que parece corrobora-la relación entre este texto e a procedencia plural do exército que emprendía a aventura oriental.

- 3.3. Algo máis que hipóteses podemos obter pola terceira vía, xa que pensamos que algúns dos trobadores occitanos máis próximos a Raimbaut —probablemente os máis cercanos a él— sí puideron transmitirle noticias da lírica galego-portuguesa por ter estado directamente en contacto coa mesma nas súas visitas a este lado dos Pirineos. Referímonos precisamente a algúns deses nomes que foron aparecendo nas páxinas anteriores, especialmente no §1. Non pretendemos esgotar todas as posibilidades, polo que ímonos limitar a mencionar tan só algúns dos casos que consideramos máis significativos.

A corte de Monferrato (centro de produción —e de referencia obrigada— de boa parte da obra do de Vaqueiras) foi un foco de atracción de trobadores provenzais neses derradeiros anos do século XII e comezos do XIII, de maneira especial⁵⁸ mentres estivo ó seu fronte Bonifacio I, o *Marqués*⁵⁹ por excelencia para os seus protexidos⁶⁰, que a convertiu en «uno dei più vivaci centri di vita aristocratica dell'Italia medievale» (Barbero 1983: 641).

Entre 1193 e 1206, Barbero atopa 31 textos relacionados con Bonifacio: 15 pertencen (non podía ser doutro modo) a Raimbaut, 8 a Gaucelm Faidit, 6 a Peire

57 A «epic letter» aparece, sin numerar, ó final da ed. Linskill (1964: 301-344). Na nota a estes versos (Linskill 1964: 332-333), trata de explica-la representación destas nacionalidades, considerando que «The Spaniards are not known to have taken part in the Crusade (and indeed in XIX, 63-4, Raimbaut had expressly invited them to attack the Moors on their own soil). Schultz-Gora (*Briefe*: 38) compares their mention in this list of national contingents to similarly amplified enumerations of peoples found in the epics (cf. also XX, 36: *Ros*); he admits, however, that individual Spaniards may have been present, and possibly the same is true of the Gascons and Bretons». Do estudo de Schultz-Gora temos unha tradución italiana de G. del Noce («con aggiunte e correzioni dell'autore»), onde se pode ler que «il far l'elenco delle popolazioni è proprio dell'epopea; e come in questa spesso si frammischiano nomi che non vi dovrebbero aver luogo, così nelle nostre epistole si trovano nominati gli *Espanhol*, i quali, com'è noto, non presero parte alla crociata» (Schultz-Gora 1898: 49); «al più saranno stati dei singoli guerrieri» (Schultz-Gora 1898: 123).

58 Non exclusivamente, pois tamén estiveron en relación con trobadores coñecidos o seu irmán Conrado e outros membros da familia (*vid.*, como resume da cuestión, Schultz-Gora 1898: 147-159: «Relazioni dei marchesi di Monferrato coi trovatori»).

59 *Thesaur*, para Gaucelm Faidit: *vid.* Mouzat (1965: 511-112, vv. 50-51; p. 377, vv. 58-59; p. 486, v. 52).

60 Sobre a importancia cultural da corte de Monferrato, *vid.*, entre outros, Bertoni (1967: 8-12), Roncaglia (1982: 108-114), Barbero (1983).

Vidal, un a Cadenet e outro a Arnaut de Marueilh; pouco antes, circa 1190⁶¹, Bertran de Born e Peirol dedican cadansúa composición a Conrado⁶². Esa proliferación de textos obedecía, entre outras razóns, a unha necesidade concreta no caso de Bonifacio: emprendía accións militares a grande escala e necesitaba cabaleiros, ademáis de gaña-la confianza da hoste, pero tamén lle convida que «quello dei Monferrato fosse un nome noto nelle regioni al di là dei monti da cui provenivano mercenari e crociati» e é aquí onde «la funzione dei poeti, questi propagandisti, entra nuovamente in gioco» (Barbero 1983: 663). A maior parte deses trobadores, ademáis, pertencen ó grupo de «cabaleiros pobres», que buscan fortuna onde poida habela para eles, polo que non é de extrañar que se poñan ó servizo dos intereses do Marqués.

Non podemos detérmolos aquí nas relacións de «intertextualidade» que ligan a Raimbaut con casi tódolos colegas que coincidiron con él na corte de Monferrato⁶³, pero resulta evidente que existen importantes influencias recíprocas⁶⁴, polo que o que agora nos interesa é intentar constatar quen de entre eles puido ter visitado as cortes peninsulares de maneira suficiente como para alcanzar a coñece-la lírica que se puidera estar producindo nelas (e que, á súa vez, estarían impregnando coa súa propia actividade).

Bertran de Born⁶⁵, tan directamente implicado nas vicisitudes familiares dos Plantagenet, non descoñecería o matrimonio de Leonor con Afonso VIII⁶⁶. De feito, no sirventés *Pois lo gens terminis floritz* aparece eloxiándoo e incitándoo ó combate:

Lo reis cui es Castrasoritz
e ten de Toleta-l palais
laus que mostre de sos eslais
sai al fill del Barsalones,
car per dreich sos malvatz hom es.
(vv. 28-32, Gouiran 1987, 23)

61 Por esa época, como se pode constatar na *epístola*, xa Raimbaut mantíña relación cos de Monferrato.

62 Cfr. Barbero (1983: 651, n. 46). A partir de 1208, xa en época de Guillermo VI, menciona a Elias Cairel, Aimeric de Peghilhan, Folquet de Romans, Peirol, Raimon Vidal e Guilhem Augier Novella, entre outros.

63 Están postas de relevo, normalmente, polos autores das edicións críticas respectivas, así como en boa parte dos estudos citados, de maneira particular nos de Bertolucci (1963) e Brugnolo (1983).

64 Non esquezamos que «gli uomini che compongono canzoni nelle corti non esprimono soltanto i propri sentimenti personali e gli interessi dei signori: consapevolmente, danno voce ai bisogni e ai valori del gruppo in cui si riconoscono; inconsciamente, ne rivelano comportamenti e mentalità» (Barbero 1983: 648).

65 Vid. Gouiran (1987).

66 De feito, podería estarse a referir a esa parella real cando ataca a Ricardo Corazón de León en *S'ieu fos aissi senher e poderos* (Gouiran 1987: 27) e fai alusión a «sa sor e-l marit ergulhos» (v. 23). Alvar (1977: 78) apunta esa posibilidade para inclinarse despois pola identificación con Felipe Augusto de Francia.

Coñecidas son as relacións de Bertran de Born e Raimbaut de Vaqueiras co «trouvère» Conon de Béthune⁶⁷, tamén vinculado en algúns momentos á corte de Bonifacio de Monferrato, como se deduce das alusións ó «Marchis» en *L'autrier avint en cel autre país* (Wallensköld 1921, X, v. 39), e que, como xa indicamos, parece ter influenciado o sirventés de Johan Soarez de Pavha.

Pero, sin duda algunha, «le plus espagnol de tous nos troubadours», a decir de Hoepffner (1946), é Peire Vidal⁶⁸, tan relacionado con Bertran de Born (que compuxo un sirventés coa melodía, estrofismo e rimas dunha canción de Peire) e co propio Raimbaut, e que (igual que este e Gaucelm Faidit) non dudou en compoñer unha canción de cruzada en apoio da empresa capitaneada por Bonifacio de Monferrato (na corte do cal estivo en torno a 1195). Si existe alguén, contemporáneo de Raimbaut de Vaqueiras, que poida ter tido ocasión de coñecer-la produción poética das cortes de León e Castela (e, consecuentemente, terlla transmitido ó autor do *descort*), pensamos que debeu ser Peire Vidal, que en varias ocasións visitou as cortes de Afonso IX e Alfonso VIII. Das súas múltiples alusións ós distintos reinos peninsulares⁶⁹, queremos destacar (ademáis da invocación «Per l'apostol qu'om apella / Sant Jacme de Compostella», xxxvi, vv. 75-76), somente algunhas, que es-timamos suficientes para proba-la vinculación con este lado dos Pirineos:

Mout es bona terr'Espanha
e.I rei, qui senhor en so,
dous e car e franc e bo
e de corteza companha;
e si i a d'autres baros,
mout avinens e mout pros,
de sen e de conoissensa
e de faitz e de parvensa
(x, estr. 1)⁷⁰.

Als quatre reis d'Espanh'esta mout mal,
quar no volon aver patz entre lor;
quar autramen son ilh de gran valor,
adreit e franc e cortes e leyal
(xlIII, vv. 57-60)

67 Vid., entre outros, Hoepffner (1946: 15-22) e Bertolucci (1963b). Teñamos en conta que a estrofa francesa do *descort* remite clarísimamente á canción vii, *Belle doce Dame chiere* (vid. Wallensköld 1921), do señor de Béthune, e que na vi (*Sa raige et derverie*) aparecen versos como «Et si me part de li» (v. 32), «Mout est la terre dure» (v. 33), «Mais n'i keudrai nul jor» (v. 36), que tamén terán eco no texto plurilingüe.

68 Vid. Avalor (1960).

69 Poden verse recollidas nos estudos citados de Alvar, especialmente en (1978: 235-242).

70 Na segunda estrofa, insiste en que «mi rete gent e.m gazañha» o rei D. Alfonso, «per cui Jovens es joyos, / que el mon non a valensa, / que sa valors no la vensa».

Sen dúbida, non están tódolos que son, e poida que tampouco sexan tódolos que están: é posible que algunhas das pezas que aquí recollemos pertencen a outro rompecabezas distinto, e de seguro que faltan algunhas para completar este. Pero, como anunciabamos ó comenzo, non pretendemos outra cousa que suxerir, propoñer vías explicativas sobre as orixes da lírica galego-portuguesa e as vías polas que puido chegar a coñecemento de Raimbaut de Vaqueiras. E, a tal fin, limitámonos a ir recollendo e tentando ordenar datos e hipóteses descubertos e plantexadas respectivamente por outros investigadores, coa intención de suscitar unha vez máis a discusión sobre o tema. Se o conseguimos, é posible que vaiamos avanzando no noso coñecemento sobre ese período tan interesante.

Cela fait déjà un siècle¹ que personne ne doute plus que la diffusion du code poétique de la *fin'amor* ait atteint, entre autres régions, l'extrémité occidentale de la péninsule ibérique. Ce n'est pas ici le lieu d'analyser les voies qu'a suivies sa pénétration, qui, probablement, ont été nombreuses et différentes: chemin de Saint-Jacques², expansion des Cisterciens³, relations de parenté et relations culturelles avec certains rois et certains seigneurs d'Espagne et de Portugal, dont quelques-uns ont été plus particulièrement liés aux troubadours que les autres⁴, etc. Il existe des travaux consacrés spécifiquement à l'étude des aspects concrets des contacts en tous genres entre les deux expressions lyriques⁵, depuis ceux qui cherchent la trace de la présence des troubadours occitans⁶ dans les cours péninsulaires à ceux qui analysent les cas d'intertextualité⁷.

L'empreinte de ce phénomène littéraire est si évidente que l'on est parfois arrivé à penser que les troubadours galiciens-portugais n'étaient que de simples traducteurs ou des adaptateurs de formes étrangères. Pourtant, la réalité est bien différente, comme l'a démontré l'étude, déjà classique, de Giuseppe Tavani ([1980] 1990) sur la poésie galicienne-portugaise⁸. L'important, croyons-nous, est que les textes

1 Signalons comme point de départ l'étude fondamentale de Michaëlis ([1904] 1980, II).

2 Vid. Tavani (1989).

3 Entre autres, vid. Roncaglia (1978a).

4 Rappelons seulement, à l'époque de Guilhem de Peitieu, le mariage d'Urraca et Thérèse, filles d'Alphonse VI, avec Raymond et Henri de Bourgogne, qui a été à l'origine, entre autres choses, des contacts entre le troubadour et l'archevêque compostélan Gelmirez; le pèlerinage à Saint-Jacques de Guilhem X, dont l'âme est vouée à l'apôtre par Cercamon dans son *planh*; le mariage d'Alphonse VIII de Castille avec Aliénor Plantagenêt, fille d'Aliénor d'Aquitaine (vid. à ce propos Lejeune 1954, 1958); etc. Vid. aussi Mattoso (1988).

5 Quelques-uns portent des titres aussi significatifs que celui de D'Heur (1973).

6 Comme ceux de Alvar (1977, 1978), ou les articles de Beltrán (1986a, 1986b).

7 Ferrari (1984) a été parmi les initiateurs de cette ligne.

8 Nous citons la traduction portugaise parce qu'elle est l'édition la plus récente du travail paru pour la première fois dans le *GRLMA*. Les traits originaux de cette tradition sont encore plus évidents dans les volumes initiaux de l'Histoire critique de la littérature médiévale que viennent d'entreprendre les Edi-

eux-mêmes nous invitent à effectuer des recherches pour mettre en évidence le degré d'assimilation du code par les auteurs péninsulaires aussi bien qu'à centrer nos efforts sur l'analyse des différences. Et, tant dans une direction que dans l'autre, il est possible d'avancer dans la connaissance de cette expression poétique.

En un sens, la différence la moins importante est peut-être l'emploi de deux langues romanes différentes (occitan/galicien-portugais), car cela ne semble avoir signifié d'obstacle infranchissable en aucun moment. Il suffit de se souvenir de la *tensó* bilingue entre Arnaut (Catalan?) et Alphonse X, ou des textes mêlant les langues de Raimbaut de Vaqueiras, Bonifaci Calvo et Cerveri de Girona. Les différences sociologiques entre les deux mondes seraient beaucoup plus importantes, particulièrement celles qui concernent l'organisation féodale, support du langage de la *fin'amor*, ou les différences de formation rhétorique dont disposaient les unes et les autres.

Soulignons l'importance du fait que la période de splendeur de la lyrique occitane soit le XII^e et le XIII^e siècle, à un moment où (pour laisser de côté le désastre culturel causé par la croisade albigeoise) les formes comme les motifs troubadouresques semblaient épuisés; cela, entre autres, pourrait expliquer certaines analogies qu'on a pu détecter entre les expressions galiciennes-portugaises et celles de la langue d'oïl⁹, ou même de l'école sicilienne¹⁰.

En outre, les troubadours ibériques ne se sont pas limités à «adapter» ce que les troubadours occitans apportaient aux cours péninsulaires; ils l'ont plutôt utilisé pour enrichir une tradition préexistante et «exploiter» une mode qui régnait au sein de certaines sociétés aristocratiques¹¹. Cette tradition établit une voie de communication dans les deux sens, parce que les troubadours occitans eux-mêmes se rendent compte de l'existence de ressources dont ils peuvent se servir pour introduire des traits nouveaux dans leur production. Il suffit de rappeler la précieuse *cantiga de amigo Altas undas que venez suz la mar*¹² ou celle que Cerveri de Girona a baptisée «viadeyra». Et, lorsqu'ils adoptent la modalité galicienne-portugaise, les troubadours composent des textes comme la *cobla* V du *descort* de

tions Xerais de Galicia: Lanciani–Tavani (1995); et, très particulièrement (parce qu'il s'agit du genre où plus d'affinités avec les troubadours occitans s'étaient trouvées), Beltrán (1995), où l'on trouvera une ample bibliographie qui peut servir de complément à celle que nous citons dans cette ébauche.

- 9 Les pastourelles, par ex., gardent des similitudes avec leurs correspondantes françaises; *vid.* Lorenzo Gradín (1994). On peut dire la même chose à propos de la «malmariée» de Don Denis (*vid.* Lorenzo Gradín 1991).
- 10 Cette école, de toute façon, présente déjà un «divorce» entre texte et musique (on ne la chante plus, on la récite: *vid.* Roncaglia (1978b), ce qui n'est le cas ni pour les trouvères ni pour les troubadours galiciens-portugais.
- 11 Pour Tavani ([1980] 1990: 39), il existerait au nord-ouest de la péninsule un courant traditionnel de «chanson de femme» et «Em finais do século XII e inicios do seguinte é enxertado neste tipo de poesia o ensinamento da lirica cortês dos trovadores que, entre outras coisas, pressupõe da parte dos autores uma tomada de consciência da sua profissionalidade artística».
- 12 Parmi les nombreux travaux sur ce texte, on doit consulter Horrent (1971) et Zufferey (1974).

Raimbaut de Vaqueiras, qui est beaucoup plus qu'une simple «traduction» de l'occitan¹³ ou les deux *cantigas de amor* de Bonifaci Calvo, qui reflètent une parfaite assimilation du genre¹⁴.

L'insistance sur le motif de la *coita*¹⁵ que souffre le troubadour¹⁶ et la rareté de la présence du *joi*¹⁷ sont les différences caractéristiques que l'on souligne le plus souvent. Mais, peut-être, l'absence du *gilos*¹⁸ est-elle plus importante, car même si la convention du «secret», du besoin de cacher l'identité de la dame chantée, se maintient, il y a très peu d'allusions au fait qu'il s'agisse d'une femme mariée¹⁹; le secret est justifié plus fréquemment par la crainte de la *sanha*²⁰ de la *senhor*, qui devient un élément caractéristique de la lyrique galicienne-portugaise. D'un autre côté, il est toujours possible d'utiliser le motif du secret comme élément parodique, comme le fait l'un des troubadours le plus «provençalisant», Pero Garcia Buralles:

Joana, dix'eu, [S]ancha e [M]aria
 en meu cantar con gran coita d'amor,
 e pero non dixe por qual morria
 de todas tres, nen qual quero mellor,
 nen qual me faz por si o sen perder,
 nen qual me faz ora por si morrer,
 de Joana, de Sancha, de Maria.

[Dans mon chant, avec une grande souffrance d'amour, j'ai parlé de Jeanne, de Sancha et de Marie, mais je n'ai pas dit pour laquelle des trois je me mourrais, ni laquelle je préfère, ni laquelle me fait perdre le sens, ni laquelle me fait mourir pour elle actuellement, de Jeanne, de Sancha et de Marie.]

Tant' ouve medo que lle pesaria
 que non dixe qual era mia sennor

13 Vid. Tavani (1986-1987), qui contient les références bibliographiques précédentes.

14 Pour ce troubadour, *vid.* Branciforti (1955), avec une introduction complète, et Michaëlis ([1904] 1980, II: 438-445), ou encore Tavani ([1980] 1990: 280).

15 La *coita* est l'état d'âme marqué par la peine, la tristesse, l'égarement que souffrent les personnages de la fiction troubadouresque dans leur relation amoureuse.

16 *Vid.*, par ex., D'Heur (1975b: 488).

17 Celle-ci n'est pourtant pas totalement inconnue, comme le montre le travail de Fidalgo (1994).

18 La seule exception claire est la pièce appelée «malmariée» de Don Denis, *Quisera vosco falar de grado*, qui se réfère au mari comme *irado, mal bravo, sanhudo, esquivo*.

19 Nous pouvons parler, par ex., de *Senhor fremosa, oy eu dizer*, du jongleur Lourenço (vv. 7-8: «Porque vos foron, mha senhor, casar / e non ousades, vós, dizer ca non»), ou *Quant'eu de vos, mha senhor receey* (Tavani 1967a, 50,9) de Fernan Velho, dont le refrain contient une référence au mariage de la *senhor*.

20 La *sanha* est l'état d'âme marqué par le mécontentement de la dame, courroucée de l'attitude discourtoise du troubadour.

de todas tres, nena por que morria,
nena que eu vi parecer mellor
de quantas donas vi, e mais valer
en todo ben; nona quige dizer
tant' ouve medo que lle pesaria!

[J'ai eu si peur de la mécontenter que je n'ai pas dit laquelle des trois était ma dame ni pour qui je me mourrais, ni laquelle m'a paru la plus parfaite entre toutes les dames que j'ai vues et l'emporter en toutes perfections; je n'ai pas voulu la nommer tant j'ai eu peur de la mécontenter.]

E pero mais toller non me podia
do que me tolle, pero m'ey payor;
tolle mi o corpo que ja nunca dia
este, nen noite, que aja sabor
de min, nen d'al! Que mi á mais a toller?
Nen veg' ela, que moiro por veer
que est' o mais que me toller podia!

(Et même si elle ne pouvait me prendre davantage qu'elle ne m'a pris, j'ai pourtant peur; elle me prend le corps de sorte qu'il n'y a plus jamais ni jour ni nuit qui ait de goût, de moi ni d'autre chose. Que pourrait-elle bien encore m'enlever? Je ne la vois pas, elle que je meurs du désir de voir et c'est le maximum qu'elle pouvait m'enlever.)

E por aquest' eu viver non querria,
per boa fe, ca vivo na mayor
coita do mundo des aquele dia
que a non vi, ca non ouve sabor
de min, nen d'al, nen vi nunca prazer.
E pois me veg' en tal coita viver,
Deus me confonda se viver querria!

[Et pour cela, je vous assure que je ne voudrais plus vivre, car je vis dans la pire peine du monde depuis ce jour où je ne l'ai pas vue, car je n'ai trouvé goût ni à moi-même ni à rien d'autre et je n'ai plus rien vu d'agréable. Et puisque je me vois vivre dans une telle peine d'amour, que Dieu me confonde si j'avais envie de vivre!]

Ca esta dona me tolleu poder
de rogar Deus, e fezo me perder
pavor de morte que ante avia²¹.

21 Les traductions que nous proposons n'ont aucun prétention littéraire et n'ont d'autre ambition que de permettre une meilleure compréhension de l'article à des lecteurs peu familiers de cette poésie, souvent difficile; que les autres nous pardonnent. (R.L.R.)

[Car cette dame m'a enlevé le pouvoir de prier Dieu et m'a fait perdre la peur de mourir que j'avais auparavant.]

(Tavani 1967a, 125,17)

L'absence, presque totale, d'«envoi» dans les *cantigas*²² (et, parallèlement, du *senhal*) est aussi souvent soulignée. Une partie d'entre elles s'achève par une *fiinda*²³, mais sa fonction n'est pas d'adresser la chanson à la dame ou à un autre personnage, comme c'était le cas pour la plupart des *tornadas* occitanes, peut-être à cause des conditions socio-culturelles différentes et parce que les «centres de pouvoir», les cours où les troubadours peuvent se faire une place, ne sont pas si nombreux dans la péninsule ibérique. De plus, s'il y a des différences entre les fins de ces compositions, il y en a aussi entre leur début, car les *cantigas de amor* ne connaissent pas «l'exorde saisonnier» de la *cansó*²⁴.

S'ils ignorent l'emploi régulier de ce motif, il est clair qu'ils n'ignorent pas son existence²⁵, comme le montrent les *cantigas* très connues de Don Denis: *Proençaes soem mui bem trobar* et d'Airas Nunez: *Que muyto m'eu pago d'este verão*. La première peut être interprétée tout à la fois comme une délicate critique du motif troubadoursque et comme un hommage qui lui est rendu²⁶:

Proençaes soem mui bem trobar
e dizem eles que é com amor;
mais os que trobam no tempo da frol
e nom em outro, sei eu bem que nom
am tam gram coita no seu coraçom
qual m'eu por mha senhor vejo levar.

22 Le seul cas évident est celui de Pero Goterres (Tavani 1967a, 129,1), qui envoie la *cantiga* au roi de Portugal.

23 *Fiinda*: ensemble variable de vers (de 1 à 4) qui concluent la composition du point de vue thématique et métrique.

24 Sur ce point ils présentent aussi quelques coïncidences avec les trouvères; *vid.* Ron Fernández (1993).

25 On trouve un essai de systématisation de la présence du *locus amœnus* dans les *cantigas* dans Souto Cabo (1986).

26 Pour Elsa Gonçalves, qui est peut-être la chercheuse qui connaît le mieux la production du roi Don Denis, cette *cantiga* fait partie des *cantigas de amor* et non des poésies satiriques, car le thème de la chanson est la *coita d'amor* et l'allusion aux topiques de l'exorde saisonnier fonctionnent moins comme critique du caractère conventionnel de la *canso* occitane que comme un «expédient rhétorique» auquel le poète recourt pour rendre plus précieux son propre chant d'amour, et, en outre, comme référent pour l'affirmation d'un *ethos* littéraire qui chante l'*amor-coita* au lieu de l'*amor-joi*. [«Inclui-se no número das cantigas de amor, e não entre as poesias satíricas, por se entender que o tema da cantiga é a «coita d'amor» e que a alusão aos tópicos do exórdio estacional, mais do que crítica ao convencionalismo da *canso* occitânica, funciona como um «expediente retórico» utilizado pelo poeta para valorizar o seu próprio canto de amor, além de referente para a afirmação de um *ethos* literário que, em vez do *amor-joi*, canta o *amor-coita*» (Gonçalves 1993b: 206)].

[Les Provençaux sont de bons compositeurs et ils disent que c'est avec amour, mais les gens qui composent au temps de la fleur et pas en un autre n'ont pas, je le sais bien, dans le cœur une peine d'amour aussi grande que celle que je me vois endurer pour ma dame.]

Pero que trobam e sabem loar
sas senhores o mais e melhor
que eles pódem, são sabedor
que os que trobam quand' a frol sazom
á, e nom ante, se Deus mi perdom,
nom am tal coita qual eu ei sem par.

[Même s'ils composent et savent louer leurs dames autant et du mieux qu'ils le peuvent, je sais que les gens qui composent quand la fleur est de saison et non avant n'ont pas, que Dieu me pardonne! une peine d'amour sans égale comme la mienne.]

Ca os que trobam e que s'alegrar
vam e-no tempo que tem a color
a frol comsigu' e tanto que se fôr
aquele tempo, logu' em trobar razom
nom am, nem vivem em qual perdiçom
oj' eu vivo, que pois m'a de matar.

[Car les gens qui composent et qui se réjouissent au temps où la fleur porte couleur et pendant que dure ce temps-là, n'ont pas de lieu où trouver un motif et ils ne vivent pas dans une perte comme celle où je vis aujourd'hui et qui va me tuer!]

(Lang 1972: 47; Tavani 1967a, 25,86)

On peut voir dans ce texte²⁷, outre un refus de l'exorde printanier au nom de l'idée que l'amour authentique se suffit à lui-même et n'a pas besoin du «tempus jucundum» pour se manifester²⁸, des indications relatives à *loar sas senhores* ou à *s'alegrar*, qui fonctionnent aussi comme allusion à la *fin'amor*. De son côté, la *cantiga* d'Airas Nunez est entièrement construite avec les éléments constitutifs du to-pique (il s'agit probablement d'une réponse à celle de Don Denis)²⁹:

Que muyto m'eu pago d'este verão,
por estes rramos e por estas flores,

27 L'un des travaux les plus récents sur cette *cantiga* est celui de Lemaire (1995). Vid. aussi Hart (1994).

28 N'oublions pas que les troubadours occitans ont employé eux-mêmes quelquefois ce motif avec une intention similaire; souvenons-nous, par exemple, de *Non chant per auzel ni per flor* de Raimbaut d'Aurenga.

29 Vid. Tavani (1992: 94-98).

e polas aves que cantan d'amores,
por que ando hy led' e sen cuydado;
e assy faz tod'omen namorado:
sempre y anda led' e muy loução.

[Comme j'aime beaucoup ce printemps, à cause de ces branches et de ces fleurs, à cause des oiseaux qui chantent leurs amours, voilà pourquoi je vais joyeux et sans préoccupations, et c'est ainsi que fait tout homme amoureux: il va toujours joyeux et sans souci.]

Cand' eu passo per algûas rribieras,
so boas arvores, per bõos prados,
se cantan hy passaros namorados
log' eu con amores hy vou cantando
e log' aly d'amores vou trobando
e faço cantares en mil maneyras.

[Quand je passe au bord de rivières, sous de beaux arbres, dans de beaux prés, si des oiseaux amoureux y chantent, alors j'y chante sur l'amour, alors j'y compose sur l'amour et je fais des chansons de mille sortes.]

Ey eu gran viç[o] e grand' alegria,
quando mhas aves cantan no estyo.

[Que j'ai de plaisir et d'allégresse quand les oiseaux chantent pour moi l'été.]
(Tavani 1967a, 14,14)

Au fond, les troubadours occitans et les trovadores galiciens-portugais partagent, sinon la même langue, du moins le même langage. Les uns et les autres déclarent leur amour à une dame³⁰ qui est la plus *bela* / *fermosa* et la plus gentille que Dieu ait placée sur la terre, qui a le meilleur *sen* et *ensenhamen*, même si elle se montre hostile au point que le troubadour, *caitiu* / *cautivo*, croit mourir d'amour³¹:

Maravilho-m'eu, si Deus mi dé ben,
senhor, por quanto vos vejo rogar
Nostro Senhor, e vin-vos preguntar
que mi digades, por Deus, ùa ren:

30 Lorsque la destinataire de la *cantiga* n'est pas une *domna*, cela peut provoquer une réaction des autres troubadours; c'est ainsi que l'on peut interpréter, par ex., le cycle satirique des *amas* entraîné par *Atal vej'eu aqui ama chamada* (Tavani 1967a, 79,9), de Joan Soares Coelho.

31 Nous ne citons en exemple que des textes galiciens-portugais, car les équivalents occitans sont sans doute beaucoup plus familiers aux lecteurs de cette revue. Pour la même raison, et afin de ne pas surcharger ce travail de références, nous laissons de côté la bibliographie spécifique de la littérature occitane.

¿en que vos podia Nostro Senhor
fazer mais ben do que vos fez, senhor?

[Que Dieu me protège, je suis tout surpris, Madame, de vous voir prier Dieu et je viens vous demander de me dire, par Dieu, une chose: comment Notre Seigneur pouvait-il vous faire plus de bien qu'Il ne vous en a fait, Madame?]

*Fez-vos ben falar e ben parecer
e comprida de ben*, per bõa fe,
e rogades Deus, non sei por que é;
e, mia senhor, quero de vós saber
¿en que vos podia Nostro Senhor
[fazer mais ben do que vos fez, senhor?]

[Je vous assure qu'Il vous a fait bien parler, avoir belle allure, accomplie en perfections, et vous priez Dieu, je ne sais pourquoi; et je veux savoir de vous, Madame, comment...]

*Ca vos fez mansa e de mui bon prez,
e ja en vos máis ben non poderá
aver*; pois ¿por que o rogades ja?
ca, pois que vos El tan muito ben fez
¿en que vos podia [Nostro Senhor
fazer mais ben do que vos fez, senhor?]

[Il vous a faite douce et de très haut mérite et il ne saurait y avoir désormais plus de perfection en vous, aussi, pourquoi le demandez-vous? En effet, puisqu'Il vous a fait tant de bien, comment...]

Eu, cativo, mui coitado d'amor,
avia que rogar Nostro Senhor,
que m[i] fez sempre viver sen sabor,
e sen vosso ben-fazer, mia senhor.

[C'est moi, le malheureux, tourmenté par l'amour, qui devrais prier Notre Seigneur qui m'a fait vivre continuellement privé de plaisir et de vos bienfaits, Madame.]

(Joan Ayras de Santiago; Tavani 1967a, 63,34)

Ce sentiment (qui ennoblit celui qui l'éprouve) se traduit par un *service* qui reproduit les relations du féodalisme³²: le troubadour se livre en totalité à la dame comme le vassal au seigneur, et elle doit parallèlement lui concéder la *merce*:

32 La terminologie féodale est de toute façon beaucoup plus riche et variée chez les troubadours occitans que chez les trovadores galiciens-portugais, où elle se réduit à la famille lexicale de *servir* (*servidor, servicio...*).

Ora faz a min mia senhor,
como senhor pode fazer
a vassalo, que defender
non se pode, nen á u lh' ir.
E faz mi-a mercee vïir
d'Amor, com' ome preso ven.
;Nostro Senhor mi-o sabe ben!

[Ma dame me traite maintenant comme un seigneur peut traiter son vassal qui ne peut se défendre ni n'a où se réfugier. Elle me fait venir à merci d'amour comme fait un prisonnier. Notre Seigneur connaît mon sort!]

(Fernan Rodriguez de Calheyros; Tavani 1967a, 47,19, str. 1)

En outre, cet amour-service conduit indéfectiblement à l'acte de *trobar*, de telle sorte que la capacité à développer cette activité dépend en grande mesure de la sincérité du sentiment amoureux et, en même temps, *trobar* peut être considéré comme une manière de *servir*:

Amor, de vós ben me posso loar
de qual senhor mi fazedes amar;
mays d'unha cousa me devo queixar,
quant' é meu sén;
 hu misura nen mercee non fal
 nen outro ben,
 mesur' a mi nen mercee non val
 nen outra ren.

[Amour, je peux bien me louer de vous en voyant quelle dame vous me faites aimer, mais il est une chose dont je dois me plaindre à mon avis; là où il ne manque ni mesure ni merci ni aucun autre bien, mesure ni merci ni aucun autre bien ne me valent rien à moi.]

Gradesco-vus que mi destes senhor
fermosa e de todo ben sabedor;
mays, poys mh a destes, pese-vus, Amor,
do que mh aven:
 hu misura [nen mercee non fal
 nen outro ben,
 mesur'a mi nen mercee non val
 nen outra ren].

[Je vous remercie de m'avoir donné cette dame qui est belle et à qui rien de bien n'échappe, mais, puisque vous me l'avez donnée, Amour, déplorez ce qui m'arrive:...]]

Am' eu e trob' e servh' a mays poder,
 aquesta dona por seu ben aver:
 mays, quando lh a coyta venho dizer
 en que me ten,
 hu mesura [ne mercee non fal
 nen outro ben,
 mesur'a mi nen mercee non val
 nen outra ren].

[De mon mieux, j'aime, je sers cette dame et compose pour elle pour obtenir son bien, mais quand je viens lui dire les peines d'amour que j'endure pour elle...]

(Martim Moxa; Tavani 1967a, 94,3)

Pour que le tableau soit complet, il ne saurait y manquer ces personnages dont le rôle est de perturber les relations entre le troubadour et la dame, en semant la discorde entre eux: les *lauzengiers*, que l'on pourrait traduire par *miscradores* ou *cousidores*, même s'il s'agit la plupart du temps de personnes indéterminées, non nommées, cachées sous une forme verbale à la troisième personne du pluriel sans sujet explicite³³. Il en est ainsi dans ce remarquable échantillon de l'art de Martin Soarez, où, afin de provoquer la *sanha* de la dame, ces personnes vont en fait lui dénoncer l'amour que le troubadour devrait garder secret:

Sennor, os que me queren mal,
 sey eu ben que vus van dizer
 todos, sennor, por me fazer
 perder convusc'e non por al:
 dizen-vus ca vus quero ben,
 sennor, e non devo poren
 eu escontra vos a perder.

[Madame, les gens qui me veulent du mal, je le sais bien, vont tous vous parler pour me nuire auprès de vous et pour rien d'autre: ils vous disent que je vous aime bien, Madame, et je ne dois pas pour cela être rabaissé à vos yeux.]

E ja d'esta mezcra [a]tal
 de me guardar non ey poder,
 ca vus sey muy gran ben queren,
 pero me contra vos non val;
 e vus por tollerdes mi-o sen,
 nunca lles queredes per ren
 esta mezcra de min crear.

33 Vid. Brea (1992).

[Et je n'ai pas le pouvoir de me protéger de cette accusation, car je sais vous aimer très fort, mais cela ne me sert de rien auprès de vous, et vous, pour me priver de ma raison, vous ne voulez jamais pour rien au monde croire l'accusation qu'ils portent contre moi.]

E, mia señor, quer' eu puñar
se me posso salvar, se non;
e direi-lles a quantos son
que mi-o non poderam provar;
mais eles sei eu que farán:
log' ante vos mi-afrontarán
que vus amo de coração.

[Et, Madame, je veux faire tous mes efforts afin de me sauver au moins; et je leur dirai à tous qu'ils ne pourront rien prouver contre moi; mais je sais bien ce qu'ils feront: ensuite, ils m'accuseront devant vous de vous aimer du fond du cœur.]

(Tavani 1967a, 97,41)

L'intervention des *lauzengiers* provoque la réaction du troubadour qui doit se défendre (*salvarse*) des accusations fausses et injustes qu'on a portées contre lui, d'une façon analogue à *l'escondich* de Bertran de Born³⁴:

Boa ssenhor, o que me foy miscrar
vosco por certo ssoube-vos mentir
que outra dona punhei de sservir;
de tal razom me vos venho salvar:
[ca] s(e) eu a molher oge quero bem,
se non a vos, quero morrer por em.

[Bonne dame, celui qui m'a brouillé avec vous a certainement su vous mentir en disant que j'ai servi assidûment une autre dame; je viens devant vous me défendre de cette accusation, car si, aujourd'hui, j'aime une femme si ce n'est vous, je veux mourir pour cela.]

E, nobr(e) amiga, poys vos sey amar
de coração, devedes rreceber
aquesta salva que venho fazer
e non creades quen quer porfaçar
ca, s(e) eu a molher oge quero ben,
se non a vós, quero morrer por em.

34 Vid. Brea (1993a).

[Et, noble amie, puisque je sais que je vous aime du fond du cœur, vous devez admettre ce plaidoyer que je viens faire devant vous et ne croyez pas ceux qui cherchent à calomnier, car...]

E, meu amor, eu vos venho rogar
que non creades nen hũu dizedor
escontra min, meu lum(e) e meu amor,
dos que me queren mal [e mal] buscar,
ca, s(e) eu a molher oge quero hem,
se non a vós, quero morrer por em.

[Et mon amour, je viens vous supplier de ne croire, mon amour, ma lumière, aucune calomnie de ceux qui veulent me nuire, car...]

Nen quis eu dona por senhor tomar
senon vós, que amo e quero amar.

[Et je n'ai pas voulu prendre pour dame d'autre femme que vous que j'aime et veux aimer.]

(Per'Eanes Marinho; Tavani 1967a, 119,1)

Bien qu'on ne puisse pas le considérer comme un motif thématique récurrent (il ne l'était pas non plus dans la lyrique occitane), l'*amor de lonh*³⁵ n'est pas inconnu, comme nous le montre encore une fois le roi Don Denis³⁶ comme *dobre*³⁷, ce qui suppose une adaptation du schéma employé par Jaufre Rudel:

Pero que eu mui *long' estou*
da mha senhor e do seu bem,
nunca me dê Deus o seu bem,
pero que m'eu tam *long' estou*,
se nom é o coraçom meu
mais preto d'ela que o seu.

[Quoique je me trouve bien loin de ma dame et de ses biens, que Dieu ne m'accorde jamais ses biens, quoique je me trouve si loin, si mon cœur n'est pas plus proche d'elle que le sien même.]

35 Avec son complément, l'«amor de oidas», qui consiste à tomber amoureux d'une dame que l'on n'a jamais vue, rien qu'en écoutant ce que l'on dit sur elle, comme le raconte la *vida* de Jaufre Rudel, ou comme nous le voyons dans *Flamenca*, où la renommée de la dame rend amoureux Guilhem de Nevers. *Vid.* Fidalgo–Souto Cabo (1995).

36 *Vid.* Ferrari (1984: 41).

37 *Dobre*: «répétition d'un même mot à la même place, dans chacun des couplets, le mot changeant dans chaque couplet» (Blasco 1984: 56).

E pero *long'* estou *d'ali*
d'u agora é mha senhor,
nom aja bem da mha senhor,
pero m'eu *long'* estou *d'ali*,
se nom é o coração meu
mais preto d'ela que o seu.

[Et quoique je me trouve loin de l'endroit où est maintenant ma dame, que je n'aie aucun bien de ma dame, quoique je me trouve loin de l'endroit, si...]

E pero *longe do logar*
estou, que nom poss' al fazer,
Deus nom mi dê o seu bemfazer,
pero *long'* estou *do logar*,
se nom é o coração meu
mais preto d'ela que o seu.

[Et quoique je me trouve loin de ce lieu, car je ne peux faire autrement, que Dieu me refuse son bienfait, quoique je me trouve loin de ce lieu, si...]

C'a vezes tem em al o seu,
e sempre sigo tem o meu.

[Car parfois son cœur s'occupe à autre chose alors que le mien est toujours avec elle.]

(Tavani 1967a, 25,73)

Personne ne peut être surpris que Don Denis, l'un des meilleurs connaisseurs de la *fin'amor* (et qui sait le mieux la «rentabiliser»), soit capable de *trobar* «en manière de provençal», comme il nous le dit lui-même:

Quer' eu em maneira de provençal
fazer agora um cantar d'amor,
e querrei muit' i *loar mha senhor*
a que *prez* nem *fremosura* nom fal,
nem *bondade*; e mais vos direi em:
tanto a fez Deus *comprida de bem*
que mais que todas las do mundo val.

[Je veux maintenant composer un chant d'amour à la façon des Provençaux et je voudrais bien y célébrer ma dame à qui ne manquent ni mérite, ni beauté, ni bonté; et je vous dirai plus encore: Dieu l'a tellement comblée de qualités qu'elle l'emporte sur toutes les dames du monde.]

Ca mha senhor quizo Deus fazer tal,
quando a fez, que a fez *sabedor*
de todo bem e de mui gram valor;
e com tod' esto é mui comunal
ali u deve; er deu-lhi *bom sem*,
e desi nom lhi fez pouco de bem
quando *nom quis que lh' outra foss' igual*.

[Car Dieu, quand Il la créa, a voulu faire ma dame de telle sorte qu'Il lui donna la connaissance de tout bien et de toute perfection, et en outre, elle est très simple quand cela convient; Il lui a donné en plus le bon sens et, depuis, Il ne lui a pas fait peu de bien en ne voulant pas qu'une autre l'égale.]

Ca em mha senhor nunca Deus pos mal,
mais pos i *prez e beldad' e loor*
e falar mui bem, e riir melhor
que outra molher; desi é *leal*
muit', e por esto nom sei oj' eu quem
possa compridamente no seu bem
falar, ca nom a, tra-lo seu bem, al.

[En effet, Dieu n'a jamais placé de défaut en ma dame, au contraire, il y a mis mérite, beauté, bonne réputation, belle éloquence, sourire plus beau que celui des autres femmes; elle est en outre très loyale, aussi je ne sais pas qui pourrait aujourd'hui énumérer toutes ses qualités, car il n'est rien qui surpasse ses qualités.]
(Tavani 1967a, 25,99)

Ce roi portugais, petit-fils d'Alphonse x, et par conséquent descendant de Guilhem de Peitieux, s'était marié avec une descendante de Frédéric II de Sicile. A sa cour, on avait adopté la langue et la poésie occitanes que l'on cultivait avec zèle, peut-être parce qu'il réunissait en sa personne l'héritage par le sang ou par le mariage, de plusieurs cours illustres où cultiver la poésie était un signe de prestige. Dans cet héritage, il faut souligner les conséquences culturelles du séjour de son père, Alphonse III, dans les cours du roi de France et du comte de Boulogne, au contact des trouvères et d'autres productions littéraires³⁸.

Don Denis fait étalage de ses connaissances, égrenant dans ses compositions de multiples éléments qui suggèrent la *fin'amor*; outre ceux que nous avons déjà ci-

38 «... a língua e a poesia d'oc eram adoptadas e cultivadas com fervor... reuniu na sua pessoa a herança, por consanguinidade ou por vínculo matrimonial, de várias cortes iluminadas em que o cultivo da poesia constituía sinal de prestígio. E nesta herança será obrigatório destacar os efeitos culturais de permanência de Alfonso III [son père] na corte do rei de França e no condado de Bolonha, em contacto com trovadores de lingua d'oïl e com outras manifestações literarias» (Gonçalves 1993b: 206).

tés, nous pouvons mentionner l'emploi de l'apostrophe *senher* dans une *cantiga de amigo* (Tavani 1967a, 25,138), la référence aux *flors d'albespi*, adaptées en *flores do verde pino*³⁹ (« —Ai flores, ai, flores do verde pino, / se sabedes novas do meu amigo? / ai, Deus, e u é?»; Tavani 1967a, 25,2, str. 1), l'évocation de *l'alba*, employée en qualité de *mot-refranh* dans une *cantiga de amigo*:

Levantou-s' a velida,
levantou-s' alva
e vai lavar camisas
eno alto:
vai-las lavar alva.

(...)

(Tavani 1967a, 25,43, str. 1)

Il recourt aussi au motif des oiseaux qui parlent en faisant dialoguer une *pastor* avec un *papagai*⁴⁰ complice, allusion peut-être aux *Novas del papagai* d'Arnaut de Carcassés:

Ua pastor ben talhada
cuidava en seu amigo
e estava, ben vos digo,
per quant' eu vi, mui coitada,
e diss': «Oïmais non é nada
de fiar per namorado
nunca molher namorada,
poisque mi o meu a errado.»

[Une bergère bien faite pensait à son ami et éprouvait, je vous l'assure, à ce que je vis, les tourments de l'amour; elle disait: «Désormais, il ne faut plus qu'une amoureuse fasse confiance à un amoureux, puisque le mien m'a trompée.»]

Ela tragia na mão
um papagai mui fremoso,
cantando mui saboroso,
ca entrava o verão,
e diss': «Amigo loução,
que faria per amores,

39 Roncaglia (1984) montre qu'ils peuvent être «fruto de una reinterpretacion paraetimológica de uno de los versos de la famosa cansó *Lanqand li jorn son lonc en mai* de Jaufré Rudel, que en uno de los manuscritos que la ha transmitido, concretamente en el *Chansonier d'Urfé*, ofrece la variante *flors dels bels pis por flors d'albespis*» (vid. Lorenzo Gradín 1991: 122).

40 Vid., entre autres, Stegagno Picchio (1975).

pois m'errastes tan en vão?»
E caeu antr'úas flores.

[Elle portait sur son poing un très beau perroquet qui chantait très agréablement, car c'était le début du printemps; elle disait: «Bel ami, à quoi bon faire si inutilement quelque chose pour l'amour, puisque vous m'avez trompée?» et elle tomba parmi les fleurs.]

Ua gran peça do dia
jouv'ali, que non falava,
e a vezes acordava,
e a vezes esmorecia,
e diss' «Ai santa Maria,
que sera de min agora?»
E o papagai dizia:
«Bem, por quant' eu sei, senhora.»

[Elle y resta couchée, sans parler, une grande partie du jour; parfois elle revenait à elle, parfois elle s'évanouissait; et elle disait: «Ah, sainte Marie, que va-t-il advenir de moi?» et le perroquet disait «Du bien, pour autant que je sache, Madame.»]

«Se me queres dar guarida»
diss' a pastor, «di verdade,
papagai, por caridade,
ca morte m' é esta vida».

Diss' el: «Senhor [mui] comprida
de ben, e non vos queixedes,
ca o que vos á servida
erged' olho e vee-lo-edes.»

[«Si tu veux me guérir, dit la bergère, dis-moi la vérité, perroquet, par charité, car pour moi cette vie est morte.» Il disait: «Dame, aux qualités parfaites, cessez vos plaintes; levez les yeux et vous verrez celui qui vous a servie.»]

(Tavani 1967a, 25,128).

En effet, la poésie qu'a laissée Don Denis représente une condensation, une récapitulation et une synthèse de la tradition poétique dans laquelle il s'est formé, en même temps qu'une confrontation créatrice avec les textes qu'il «cite» ou auxquels il a fait allusion⁴¹. Mais il n'est pas seul à présenter des traits caractéris-

41 «Deixou na sua poesia uma condensação, recapitulação e síntese da tradição poética em que se formou e, ao mesmo tempo, uma espécie de confronto criativo com os textos que "cita" ou aos quais "alude"» (Gonçalves 1993b: 210). Outre le superbe résumé que représente l'article consacré par Gonçalves à Don Denis dans le *DLMGP* (avec son ample bibliographie), *vid.* Gonçalves (1991b, 1992, 1993a).

tiques de la *fin'amor*, car, dès les troubadours de la première génération, on rencontre des allusions et des références explicites (qui, dans quelques cas, sont en même temps des emprunts lexicaux) à propos de la louange de la *dona*⁴² et de sa description plus ou moins stéréotypée, de la *mesura*⁴³, de la *merce*, du *galardon* (*gazardon*), du *prez*, de la *valor* et du *sen*⁴⁴, du *service* amoureux⁴⁵, du secret, de la souffrance causée par l'absence ou le dédain de la dame...; mais, sans aucun doute, il reste encore à faire une étude d'ensemble comparable à celles de Lazar ou de Cropp.

Le grand-père de Don Denis, Alphonse X, fait référence à la manière de *trobar* des Provençaux dans la critique ironique qu'il adresse à Pero da Ponte⁴⁶:

Pero da Ponte, pare-vos en mal
per ante o Demo do fogo infernal,
por que con Deus, o padre spirital,
minguar quisestes, mal per descreestes.

E ben vej' ora que *trobar vos fal*,
pois vós tan louca razon cometestes.

[Pero da Ponte, soyez maudit, devant le Démon du feu d'enfer, parce que vous avez voulu vous jouer de Dieu, le père éternel, vous avez eu tort d'être mécréant envers Lui. Et je vois bien maintenant que vous n'êtes plus capable de composer, puisque vous vous êtes engagé sur un sujet si fou.]

E pois razon [a]tan descomunal
fostes filhar, e que tan pouco val,
pesar-mi-á en, se vos pois a ben sal
ante o Diaboo, a que obedecestes.

E ben vej' ora que *trobar vos fal*,
pois vós tan louca razon cometestes.

[Et puisque vous vous êtes lancé dans un sujet aussi extravagant, et qui a si peu de valeur, je le regretterai si vous en tirez avantage auprès du Diable à qui vous avez obéi. Et...]

Vós non trobades come proençal,
mais come Bernardo de Bonaval;

42 Vid. Brea (1989), Sánchez Trigo (1991), et Corral Díaz (1993). L'inversion du topique est analysée en détail par Rodríguez (1993).

43 À propos de tous ces aspects, voir Mussons (1991b).

44 Il n'y a pas, par contre, de références explicites aux concepts de *joven* et de *largueza*.

45 Pichel (1987) expose une immense quantité de données.

46 Pour une interprétation récente de cette *cantiga*, voir Beltrán (1986b). Et, naturellement, le travail classique de Pellegrini (1961).

por ende non é trobar natural,
 pois que o del e do Dem' aprendestes.
 E ben vej' ora que trobar vos fal,
 pois vós tan louca razon cometestes.

[Vous ne composez pas comme un Provençal, mais bien comme Bernardo de Bonaval; aussi ce n'est pas là de la composition parfaite, puisque vous l'avez apprise de lui et du Démon. Et...]

E poren, Don Pedr' en Vila Real,
 en mao ponto vós tanto bevestes.

[Aussi, Don Pedro, vous avez eu tort de boire autant à Vila Real.]
 (Tavani 1967a, 18,34)

En ce qui concerne les aspects formels, l'école galicienne-portugaise ignore les expériences extrêmes comme la sextine, sans pour autant dédaigner des artifices qui suivent un chemin quelque peu différent (basés sur la *repetitio*, la structure parallèle ou le *leixa-pren*). Il lui arrive parfois de se servir de moyens que les auteurs occitans ont déjà expérimentés (les *coblas capcaudadas* et *capfinidas*, le *mot-refranh*, l'*equivocatio*...) et même de schémas métriques précis⁴⁷, que l'on peut découvrir en comparant les répertoires métriques de Frank (1966) et de Tavani.

Le chansonnier de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne nous a transmis un texte (n.° 454) attribué au noble Garcia Mendez d'Eixo, qui semble, pour autant que son état permette d'en juger, être écrit en occitan (*Ala u nazque la Torona*; Tavani 1967a, 53,1), et où Anna Ferrari (1984: 52) trouve des échos de Bernart de Ventadorn⁴⁸. Son fils, Fernan Garcia Esgaravunha emploie la langue d'oïl pour inclure dans l'une de ses *cantigas de amor* un refrain qui fait explicitement référence à la relation de vassalité sur laquelle repose en partie la *fin'amor*:

ar sachatz veroyamen
 que ie soy votr' ome lige.

[Sachez en vérité que je suis votre homme-lige.]
 (Tavani 1967a, 43,10)⁴⁹

Quel que soit l'auteur de ces vers, il est clair qu'ils fonctionnent comme *versus cum auctoritate*, comme une «citation» qui tente d'élever le poème en l'insérant dans une orbite prestigieuse comme celle du code troubadouresque de la *fin'amor*. Le clerc Airas Nunez s'est particulièrement distingué dans le recours à cette res-

47 En ce sens, l'analyse précise de Canettieri-Pulsoni (1995), le démontre très bien.

48 Vid. aussi D'Heur (1973: 93-104).

49 Vid. D'Heur (1973: 105-114) ; Spampinato Beretta (1987).

source en construisant une *cantiga de amor*⁵⁰ très recherchée, où chaque strophe contient, en guise de refrain, un groupe de vers différents par la mesure, le rythme, le contenu⁵¹, mais aussi par la langue, car, en employant l'occitan⁵², il montre de la façon la plus claire à quel niveau il avait poussé tant l'assimilation des concepts qui soutiennent cette conception de l'amour que celle des termes qui l'expriment:

Vy eu, senhor, vosso bon parecer
 por mal de min e d'estes olhos meus
 e non quis poys mha ventura, nen Deus,
 nen vos que podess' eu coita perder,
 e, poys me vos non queredes valer
 breu crey que sera ma vida,
 gentil dona, poys no-us vey,
 tan vos ay d'amor cobida.

[J'i vu, Madame, votre beauté pour mon malheur et celui de mes yeux et, ensuite, ni ma destinée, ni Dieu, ni vous-même n'avez voulu que je perde mes tourments amoureux et puisque vous refusez de me secourir, je *crois que ma vie sera brève, noble dame, car je ne vous vois pas, tant je vous ai désirée d'amour.*]

Des que o vosso bon parecer vi,
 nunca pois.....

.....

Bella, dolça rens,
 Deus preu que vos praya,
 s'us prendatz merces
 de mi, que joy aya.

[Depuis que j'ai vu votre beauté, jamais plus... *Bel et doux être, je prie Dieu qu'il vous prie de me prendre en pitié, afin que je possède la joie.*]

Assi me ten en poder voss' amor
 que sempre cuid' en como poderey
 vosso ben aver, que non averey,
 mal pecado, enquant' eu vivo for:
 mais end' ey eu conort' e sabo[r].
 Gentil dona, tan m'etz cara

50 Vid. Ron Fernández (1996).

51 Vid. Tavani (1992: 106-111).

52 Ces vers n'ont pas encore été identifiés, ce qui nous permet de penser, avec toute probabilité, qu'ils représentent une récréation partielle de A. Nunez.

*que agaita mon vezi
quan veiray la vostra cara.*

[Votre amour me domine si bien que je me demande sans cesse comment posséder vos biens que je n'aurai jamais, malheureux que je suis, aussi longtemps que je vivrai; cependant j'en tire réconfort et plaisir. *Noble Dame, vous m'êtes si chère que..., quand je verrai votre visage.*]

E d'amores tu m'ampara
lo gran sabor de servir
que ay, se non lo m' el matara.

[Et toi, protège le grand plaisir que je prends au service d'amour, s'il ne me le tue pas.]

(Tavani 1967a, 14,15)

Avec cette revue rapide, nous n'avons prétendu à rien d'autre qu'à montrer, avec un pinceau impressionniste, quelle a été la réception par les troubadours galiciens-portugais de cette convention poétique si fructueuse, créée par les troubadours occitans, que l'on connaît sous le nom de *fin'amor*. Il est évident que nous nous sommes limitée à suggérer, à insinuer, beaucoup plus qu'à démontrer une chose qui a encore besoin d'être étudiée en profondeur.

De toute façon, nous ne voulons pas terminer sans nous référer à un trait original de cette lyrique péninsulaire, qui montre, d'une manière beaucoup plus nette, le degré auquel ces auteurs avaient été capables de s'approprier des éléments configurateurs du code. Quelques troubadours utilisent ce genre autonome qu'est la *cantiga de amigo* pour adopter une voix féminine qui semble beaucoup plus proche de celle des *trobairitz* que de celle des demoiselles amoureuses qui pleurent l'absence de l'ami dans la *cantiga* traditionnelle. Ainsi, le troubadour se répond à lui-même par la voix de la dame dans une série de compositions dont nous ne reproduisons qu'un exemple emprunté à l'un des troubadours les plus «provençalisants» (il utilise aussi, dans d'autres textes, les motifs de l'*alba* ou de la pastourelle, par exemple), Joan Airas de Santiago⁵³:

Vai meu amigo con el-rei morar
e non mi-o disse, nen lh[o] outorguei
e faz mal sen de mi faz [er] pesar,
mais eu perça bon parecer que ei,
se nunca lh' el-rei tanto ben fezer
quanto lh'eu farei, quando mi quiser.

53 Voir Rodríguez (1980).

[Mon ami s'en va demeurer auprès du roi; il ne me l'a pas dit; je ne lui en ai pas donné la permission; il a tort de me causer du chagrin, mais que je perde ma beauté si le roi lui fait jamais autant de bien que je lui en ferais s'il m'aimait.]

E quer [el] muito con el-rei viver
e mia sanha non a ten [el] en ren
e el-rei pode quanto quer poder,
ma[i] s mal mi venha onde ven o ben,
se nunca lh' el-rei tanto ben fezer
quanto lh' eu farei, quando mi quiser.

[Il a grand désir de vivre auprès du roi et ne fait aucun cas de mon mécontentement; le roi peut avoir tout le pouvoir qu'il veut, mais que me vienne du mal de là d'où vient le bien si...]

E el punhou [já] muit' en me servir
e a [e]l-rei nunca serviço fez,
por end' el-rei non á que lhi gracir,
mais eu perça bon parecer e prez,
se nunca lh' el-rei tanto ben fezer
quanto lh' eu farei, quando mi quiser.

[Il m'a servi avec beaucoup de zèle alors qu'il n'a jamais servi le roi, aussi le roi ne lui doit pas de reconnaissance; mais moi, que je perde ma beauté et mon mérite si...]

Ca mais [lhi] valrrá, se lh' eu [ben] quiser
que quanto ben lh' el-rei fazer poder.

[Car il gagnera plus à ce que je l'aime qu'à tout le bien que le roi pourra lui faire.]
(Tavani 1967a, 63,77)

9 *Andamos facendo danza, / cantando nossas bailadas!* (157,35¹)

[Museo de Pontevedra, 52, 1998: 387-409]

Nos estudos sobre lírica galego-portuguesa existen unha serie de motivos recurrentes que xurden de maneira marxinal, pero cunha certa frecuencia, e para os que resulta difícil chegar a un consenso, na maior parte dos casos porque carecemos de datos obxectivos suficientes para plantexar unha explicación satisfactoria, polo que o único que podemos facer ó respecto é reflexionar sobre o que os propios testemuños nos din e facer suxerencias que susciten novas hipóteses. Entre eles podemos incluí-los problemas relativos ás *bailadas*, mencionadas tanto cando se discute a existencia de posibles «xéneros menores», «subxéneros» ou simples «modalidades temáticas» como cando se analizan as afinidades e/ou diferencias coa lírica occitana, e mesmo cando se atende ás orixes da lírica románica e á existencia dunha poesía popular ou tradicional que poida axudar a explicar aspectos formais ou conceptuais do código poético trobadoresco.

Quizais non se deba descarta-la existencia dun problema terminolóxico como obstáculo que debería ser abordado previamente: ¿Responden a unha mesma realidade, na lírica medieval, as *ballettes* (mais tarde, *ballades*) francesas, as *baladas* occitanas, as *bailadas* galego-portuguesas, as *ballate* italianas? Todas estas denominacións parecen remitir ó latín tardío BALLARE², pero cabe a posibilidade de que adopten estruturas diferentes, e tamén a de que evolucionen dalgunha maneira segundo a época e o contexto (no sentido máis amplo, é dicir, literario, pero tamén cultural e histórico) en que se utilicen.

1. **As baladas occitanas** Para comezar, non estará de mais lembrar que os tratados de retórica occitanos non fan ningunha mención das *baladas*, senón tan só das

1. Citámo-las cantigas polos códigos numéricos (que reproducen, con lixeiras variacións, os establecidos por Tavani 1967a) empregados na edición global do noso corpus trobadoresco (Brea 1996). Tamén os nomes dos trobadores son reproducidos coa forma gráfica alí utilizada.

2. Resulta bastante curiosa a historia dos termos *bailar* e *danzar*, ámbolos dous de etimoloxías discutidas, como se pode comprobar en Corominas-Pascual (1980-1991, I: 459-460 e II: 423-425), respectivamente. Segundo os autores do DCECH, *danzar* designou orixinariamente a danza solemne individual, e tamén o baile colectivo da especie máis distinguida, mentres *bailar* se aplicaría ó baile popular.

*danças*³, coas que están intimamente relacionadas, ata o punto de que a única diferencia entre ámbolos dous tipos reside na relación que entabla o refrán co corpo da estrofa, pois na *balada* o primeiro verso do retrouso adoita repetirse despois do primeiro da cobra (por ex., AA bAbaAA), mentres que na *dança* non se mesturan refrán e estrofa (por ex., ABAB cdcdabab)⁴.

Con relación, pois, á *dança*, a *Doctrina de compondre dictats* (Marshall 1972) sinala:

«Si vols far dança, deus parlar d'amor be e plasentment, en qualque estament ne sies. E deus li fer dedents. iij. cobles e no pus, e respost, una o dues tornades, qual te vulles; totes vegades so novell. E potz fer, si-t vols, totes les fins de les cobles en refrayn semblan. E aquella raho de que la començaras deu[s] continuar e be servir al començament, al mig, e a la fi» (p. 96);

e, un pouco mais adiante:

«Dansa es dita per ço com naturalmen la ditz hom dança[n] o bayllan, cor deu [haver] so plazent; e la ditz hom ab esturmens, e plau a cascus que la diga e la escout» (p. 98)⁵.

É dicir, a *dança* debe tratar sempre de amor *be e plasentment*, e debe ter así mesmo *so novell e plasent* e cantarse acompañada de instrumentos. Das súas características formais, queda claro que, á parte de levar unha ou dúas tornadas, non pode falta-lo refrán (*respost*)⁶, aínda que parece optativo o feito de facelo *semblan*

3 Segundo Frank (1966, II: 70), consérvanse trinta *danças*, das que trece son atribuídas a Guiraut d'Espanha e cinco a Cerveri de Girona.

4 *Vid.*, entre outros, o resumo que fai Riquer (1975, I: 46-48). Tamén, Beltrán (1984a: 248-251).

5 O anónimo tratado conservado no ms. 129 de Ripoll (editado tamén en Marshall 1972) repite os trazos esenciais da definición e amplíaa con exemplos, ademais de insistir na diferencia que pode haber entre *dança* e *canço*: «Dança ha un refrayn e. iij. cobles e una o .ij. tornades. E es tots temps de materia d'amor o de lahor de dona, axi que *no ha diferencia en materia ab canço mas en la forma, per tal cor dança no ha sino .iij. cobles, e canço .v. o .viij.*; e la *dança es axi feta que pus en la cobra son posades .iiij. rimes principals, tan tost ço qui.s seguex deu esser semblant al refrayn en rimes e en so*. 'Rimes principals' dich io a diferencia de les meyns principals, axi con aqueles qui son doblades, axi con par en la dança del Capela de Bolquera qui diu:» (p. 102; segue o exemplo e a explicación das súas «rimes principals»; a cursiva é nosa). A continuación, o tratadista menciona tamén a existencia da *desdança*, que «seguons que par en lo vobable, es contrari a dança, no en la forma, mas en la materia; [...] se fa per despler e per malsaber o per gran ira» (p. 103); e, ó falar da *viadera*, advirte que «no deu haver sino .ij. rimes, [...] cor si lo responedor ha .iij. rimes, ia passa en natura de dança» (*ibidem*). Máis extensas aínda nos detalles son as *Leys d'amors*, que lle dedican (incluíndo a *desdansa*) 48 versos (*vid.* Anglade 1971, II: 179-180).

6 Así como este elemento caracteriza unha parte importante da produción lírica galego-portuguesa (as *cantigas de refrán*, por oposición ás *de mestría*), aparece con moita menos frecuencia na occitana, onde o seu uso parece limitado a algúns xéneros particulares (ademais da *dança*), como a *retronxa* («per ço ha nom retronxa car lo refray de cada una de les cobles deu esser totz us», *Doctrina*...: 96), a *estampida* («deu haver .iiij. cobles e responedor e una o dues tornades», *idem*: 97), a *gelozesca* («deu haver responedor e .iiij. cobles e una o dues tornades», *ibid.*), o *discort* («deu haver tres cobles e una o dues tornades e respo-

ó final de tódalas estrofas. O nome do xénero responde a unha realidade obvia: *per ço com naturalmen la ditz hom dança[n] o bayllan*.

Parece claro que *dançar* e *bayllar* funcionan aquí como sinónimos, pero non deixa de chama-la atención o feito de que as poéticas occitanas inclúan únicamente a *dança*, sen menciona-la *balada* nen siquiera como sinónimo alternativo daquela⁷. ¿Qué textos desa tradición son designados —normalmente nas rúbricas— *baladas*? O repertorio de Frank (1966, II: 70) considera a existencia de nove, tres delas de Cerveri de Girona (das que unha é a *viadeyra*) e o resto anónimas; Beltrán (1985a: 79, n. 1) reduce o número a sete, pois elimina do cómputo de Frank non só a *viadeyra* de Cerveri (porque «falta su principal característica, la inserción del estribillo en el interior de la estrofa»), senón tamén a peza 461,12 (neste caso «Tampoco hay inserción del estribillo, sino adición de una exclamación (*eya*) tras cada verso de la estrofa», *ibidem*), e aclara que, mesmo deses sete exemplares,

«dos se apartan de esta norma⁸; uno de ellos fue considerado por I. Frank como obra de un autor francés que imitó la lengua de los trovadores. De las dos composiciones de Cerverí, una se ajusta perfectamente al modelo descrito, otra inserta sucesivamente el primero y segundo verso del estribillo en las posiciones segunda y cuarta de la estrofa; dicho de otra manera, no incluye dos veces el primer verso del estribillo, sino el primero al principio y el segundo después» (Beltrán 1985a: 80).

Dado que o trobador de Girona é considerado pola maioría dos críticos (entre eles, Beltrán) como unha figura clave na introducción do xénero na lírica galego-portuguesa, quizais non estará de máis botar unha ollada ó seu cancionero⁹. Éste —á parte de por outros feitos, como a súa orixinalidade— caracterízase pola presenza de rúbricas indicativas do xénero ó que se adscriben os textos reproducidos¹⁰, entre os que aparece un designado como *balada* (*Si voletz que-m laix d'amar*,

nedor», *ibid.*), ou a *viadera* (caracterizada precisamente, segundo o tratadista de Ripoll: 103, porque «no deu haver sino .ij.clausules o .ij. rimes, que tot es un en lo responedor»), todos eles cultivados —algúns en exclusiva— por Cerveri de Girona, que parece ser un mestre no emprego do recurso (¿perfeccionáíao durante a súa estancia na corte de Afonso x?). De todos eles, no que mais insiste a *Doctrina* é na *retronxa*, pois repite que «Retronxa es dita per ço retronxa, per ço cor totes les cobles deven esser retroncades a la fi, e per ço cor lo refrayn de la primeyra cobla serveix a totes les altres cobles» (pp. 97-98).

7 ¿Podería ter que ver este feito coa diferenca mencionada *supra*, na nota 2?

8 «la doble inserción del primer verso del estribillo en el lugar correspondiente a los versos segundo y cuarto de la estrofa» (Beltrán 1985a: 80).

9 Seguímola edición de Riquer (1947).

10 A edición citada recolle, nesta orde: unha *viadeyra*, unha *peguesca*, unha *espingadura*, unha *balada*, unha *dança*, unha *dança-balada*, un *sirventes-dança*, unha *gelosesca*, un *libel*, unha *recepta de xarob*, catro *pastorelas*, un *sopni*, tres *coblas* (unha delas *esparsa*, e a terceira a coñecida «cobla en sis lengatges»), unha *pistola*, unha *alba*, un *acuylndamen*, dous *descorts*, catro *estampidas*, unha *desirança*, unha *retronxa*, sete *sirventeses*, dous *mig sirventeses*, dous *planhs*, dous *aniversaris*, doce *canços* (entre elas, unha «canço del comte», unha «canço de Madonna Santa Maria», e a «canço de les letres») e vinteseite *vers*.

outro como *dança* (*Tot can cors dezira*), e dous máis híbridos: unha *dança-balada* (*Pus no vey leys cuy son amics*) e un *sirventes-dança* (*Tant ay el cor d'alegrança*)¹¹.

A *balada* está constituída por un refrán inicial de catro versos (ABAB), tres *co-blas unissonans* (coas rimas invertidas na segunda) de oito versos (dos que o segundo e o cuarto son o primeiro e o segundo do refrán: aAbBabab), que repiten ó final de cada unha o refrán inicial, e dúas tornadas de catro versos (baba / abab). A *dança*¹² contén un refrán inicial de catro versos pentasílabos (ABAB), tres *co-blas singulares* de oito versos (os catro primeiros heptasílabos -cded-, e os outro catro pentasílabos, reproducindo sempre as rimas do refrán -abab-)¹³, e dúas tornadas (de versos pentasílabos), das que a primeira, de catro versos, repite en rima as mesmas palabras que o refrán (*dezira*, en 1 e 3¹⁴; *vey*, en 2, *envey*, en 4), e a segunda, de dous versos, reproduce a segunda parte do último verso da terceira cobra («fe que-us dey»).

A mestura de *dança* e *balada*¹⁵ dá lugar a unha composición (toda ela en versos octosílabos) de «estilo fácil y gracioso» (Riquer 1947: 12) con un refrán inicial de dous versos (AB), catro *cobras alternas* de catro versos (aaab; b rima sempre con B, a faíno nas estrofas impares -ics- e varía nas pares -en-) e dúas tornadas de dous versos (ab; b é fixa, a é en -ics na primeira, en -en na segunda).

A designación de *sirventes-dança* ven explicada no propio texto:

Tant ay el cor d'alegrança
que xantan,
diray un sirventes-dança
tot dançan.

- 11 Ademais, comenta Riquer (1947: 6) a propósito da *espingadura* (*A la plug'e al ven iran*): «género del que no queda más muestra que ésta de Cerverí, es una especie de *balada*. Su nombre deriva, sin duda, de *espingar*, verbo catalán que significa tocar la dulzaina o la chirimía». Trátase dunha composición na que se poden distinguir os seguintes elementos: un refrán inicial de tres versos (o primeiro de sete sílabas, os outros dous de cinco), do que o terceiro é a repetición literal do segundo, que teñen a mesma rima (AAA); dúas cobras de sete versos, coa seguinte estrutura (7a 7A 7a 7A 5a 5a): o segundo e o cuarto versos repiten o primeiro do refrán inicial, e os dous últimos son idénticos («e.ls escarniran / e.ls escarniran», en I; «els auzels chantan / els auzels chantan», en II); dúas tornadas de tres versos (7a 5a 5a).
- 12 «artificiosa y complicada, llena de conceptos sutiles que la hacen caer de lleno dentro del *trobar ric*. Las rimas internas de los versos primero y tercero de cada estrofa intensifican el carácter culto de esta composición» (Riquer 1947: 10).
- 13 Presentan un xogo de repeticións similar ó coñecido na lírica galego-portuguesa como *dobre* en posición de rima nos versos 5 e 7 de cada estrofa (*partira*, en I; *no.s vira*, en II, *sofrira*, en III; posiblemente, tamén haxa que considerar do mesmo xeito (a)ls *amans* nos versos 2 e 4 de II).
- 14 ¿Outro *dobre* en rima?
- 15 Segundo Riquer (1947: 12), esta modalidade «ya se halla en otras composiciones provenzales, principalmente en la famosa *Coindeta sui* (P-C, 461,69; Appel 1895: 86), que presenta el mismo estrofismo que la presente».

Per ço a nom sirventes
e dança, car d'amor es
e de gran guerra mesclança,
car ogan
er mans brans e manta lanç'a
mon talan

O refrán fai referencia explícita non só ó canto senón tamén ó baile (que non aparece mencionado nas composicións anteriores), e a primeira estrofa xustifica a *mesclança*: «car d'amor es / e de gran guerra». Así, as estrofas impares teñen contido político, e as pares amoroso. A estrutura métrico-rimática pode verse na parte do texto arriba reproducido: un refrán inicial de catro versos (7A 3B 7A 3B, con *rima derivada* —na palabra chave— nos versos 3 e 4); catro *coblas doblas* (7c 7c 7a 3b 7a 3b, onde só varía a rima c —es, en I e II; ar en III e IV—, porque a e b repíten sempre a rima do refrán: -ança, -an); e dúas tornadas de catro versos, que reproducen a estrutura e as rimas do refrán¹⁶.

Se o que caracteriza a *balada* frente á *dança* é —como indicabamos máis arriba e como efectivamente se pode constatar nos dous primeiros casos analizados de Cerveri— a intercalación de versos do refrán no corpo das estrofas, ¿por qué este trobador recorre á denominación *dança-balada* para *Pus no vey leys cuy son amics*? Non o fai explícito, e nen pola forma nen polo contido parece posible deducir onde está a *mesclança*. Por outra parte, ¿por qué os tratados de retórica, tan coidadosos á hora de definir outros xéneros dos que existen posiblemente menos textos conservados nos cancioneiros —e tan coidadosos tamén á hora de prestar atención ós, nalgúns casos, pequenos matices que poden permitir diferenciar entre xéneros similares— non mencionan siquera as *baladas*? Parece doado atopar unha posible resposta a esta segunda pregunta: podería tratarse dun xénero «popularizante», e os tratadistas estaban interesados máis ben nos xéneros aristocráticos. ¿Con cal das dúas vertentes deberemos, pois, vincula-los outros xéneros (*retronxa*, *estampida*, *gelozesca*, *viadeira*) que tamén levan refrán, que podería ser xustamente un dos trazos que os vinculan á lírica tradicional? Igual que sucede na tradición galego-portuguesa, é posible que —aínda que en menor medida— os trobadores «cultos» aproveitasen conscientemente este e outros recursos propios da poesía popular para introducir novidades técnicas no *trobar*, pero, neste caso, ¿por qué a omisión da *balada*? ¿Quizais porque concorría coa *dança*, e interesaba resaltar esta oscurecendo a existencia daquela? Son moitas as preguntas para as que non atopamos polo momento respostas demostrables, polo que deberíamos intentar completa-lo panorama vendo o que acontece nas outras tradicións líricas medievais, antes de pasar á galego-portuguesa.

16 O primeiro verso da primeira estrofa repite a palabra en rima (*alegrança*) do primeiro verso do refrán.

2. **As *ballettes* e *ballades* oitánicas** Os exemplos franceses máis antigos conservados designados con un derivado de BALLARE parecen corresponder a *ballettes*¹⁷, se ben se pode advertir cómo, na segunda metade do século XIII, vaise introducindo dende o Sur o nome de *ballade*¹⁸, que vai acadar tanto éxito que terminará por suplantar completamente o termo orixinario, se ben parece lonxe de estar claro «que les deux termes aient désigné exactement le même type textuel»¹⁹.

Segundo Bec (1977, I: 228-229), a *ballette*, canción «destinée à accompagner une ronde dansée», caracterizada pola presenza do refrán e composta normalmente por tres estrofas (aínda que pode chegar a ter catro ou cinco), podería ser, como o *virelai*, unha «amplification à la fois textuelle et musicale de la cellule de base qu'est le rondet».

A *ballade*²⁰, pola súa parte, comeza a ser mencionada entre os xéneros líricos cantados²¹ —ó lado do *lai* e da *chanson*— de maneira particular nos *romans* e poemas da segunda metade do século XIII e do século XIV, e amósase como o estadio máis evolucionado e a forma máis culta da canción de refrán, elemento que, na modalidade máis antiga, introducía o tema da composición. Un dos primeiros autores en fixa-lo seu tipo debeu ser Adam de la Halle, e nos primeiros anos do século XIV a súa forma parece estar xa ben determinada, recibindo un vigoroso empuxe na obra de Guillaume de Machaut²², que fixo da *ballade* o seu xénero preferido, do que deixou máis de catrocentas pezas e a quen se debe así mesmo a *double balla-*

17 Para Bec (1977, I: 229), «le terme semble en effet s'appliquer, encore au XIII^e s., à un genre bien déterminé, comme cela ressort de la classification du ms. Douce 308, d'Oxford (début XIV^e s.) qui groupe sous l'étiquette de *balletes* des pièces en général composées de trois couplets à refrain».

18 Fronte ó que viamos na lírica occitana, non parecen ser recoñecidas como entidades propias nen como variantes os posibles equivalentes das *danças*, a non ser que consideremos tales os posiblemente máis tardíos *virelais* (vid., entre outros, o estudio conxunto que dedica Beltrán 1984a a *danças* occitanas, *virelais* oitánicos, «estrofas con vuelta» galego-portuguesas e *ballate* italianas).

19 Cfr. Bec (1977, I: 229), que admite que ámbolos dous tipos poidan ter «une commune origine choréographique», pero que prantexa unha serie de dúbidas relativas á súa identidade primixenia, e tamén á dependencia directa da *ballade* con respecto á *balada*, pois lembra a escasez de representantes conservados da *balada* occitana e, en xeral, de «spécimens textuels popularisants» nesta tradición. Por outra parte, eses poucos exemplares provenzaís parecen ser do século XIII (teñamos en conta que o único autor coñecido é Cerveri de Girona), e Bec apunta a unha posible evolución, xa no s. XII, dun xénero de orixe popular cara un rexistro aristocratizante, pois documenta o nome en Pons de Capduelh e atopa unha *canço* de Peire Vidal (*La lauzet'e. l'rossignol*) cunha estrutura que, máis que recorda-la balada coreográfica popularizante, parece anuncia-lo tipo de balada tardía francesa, polo que conclúe que deberon coexistir dous xéneros distintos, ámbolos dous de raigame tradicional pero cun desenvolvemento independente e unha fortuna diferente no Norte e no Sur de Francia, posto que, mentres a *balada* debeu desaparecer pronto da tradición literaria, a *ballette* resultou favorecida pola presenza dun barnís occitanizante que permitiu a súa evolución ata a *ballade*.

20 Vid., entre outros, o resumo que presentan Bossuat–Pichard–Raynaud de Lage (1992: 122-124) e Heger (1988).

21 Aparentemente, sen facer referencia directa ó baile.

22 Semellantes ás súas son tamén as baladas de Jean Froissart, entre outros.

de, unha especie de compromiso entre o *motet* e a *ballade* propiamente dita (tres estrofas seguidas dun refrán que ten a mesma medida e a mesma rima que o último verso da cobra). Os teóricos posteriores a Machaut chegan a dar conta de ata catorce construcións diferentes para a *ballade*, e anuncian o divorcio definitivo entre texto e melodía. En Eustache Deschamps, autor de máis dun milleiro de *ballades*, xa non aparece apenas o tema amoroso (son máis ben de tipo moral, filosófico, satírico, patriótico, etc.), pero, en cambio, Christine de Pizan retoma os temas de sempre, dominada pola melancolía, e Charles d'Orléans domina o oficio en grao sumo. Con François Villon, que a transforma e renova por completo, a *ballade* sairá definitivamente dos cadros tradicionais e romperá coa poesía cortés, chegando á súa perfección máxima, para coñecer moi pouco despois (a principios do século XVI) o inicio da súa definitiva decadencia.

Deste xeito, o problema terminolóxico ó que faciamos referencia ó comezo destas notas parece complicarse aínda un pouco máis, xa que non é doado identificala *ballette* nen coa *balada* contemporánea (ss. XII-XIII) occitana²³ nen tampouco coa *ballade* posterior (ss. XIV-XV)²⁴. Das tres variantes, unha vez vista no apartado anterior a *balada* e revestindo menos interese (pola súa cronoloxía) a *ballade*, interese agora deterse un pouco máis na tipoloxía da *ballette*²⁵.

Este rexistro popularizante dos ss. XII e XIII consta, na maior parte dos casos, de tres cobras de tres ou catro versos cada unha, en disposición zexelesca²⁶ (aa(a) b). O refrán (que pode ter de un a tres versos) aparece despois de cada estrofa (e pode así mesmo iniciar a composición), pero non intercalado nel (como si sucede no rondel²⁷ ou na balada occitana), o que lle outorga unha certa autonomía formal e musical. A medida dos versos é variada, pois pode empregar versos de sete sílabas, de oito, de dez, de once (normalmente divididos en dous hemistiquios de 7 + 4), ou mesmo de doce (7 + 5). Para Bec (1977, I: 233), a *ballette* tería a súa orixe na «chanson de carole, formée on l'a vu de rondets enchainées [...] par une série de variations sémantiques autour du vers refrain intégré dans chaque rondet»²⁸.

23 Quizais teña máis relación coa *dança*, tal como caracterizan esta os tratados da época.

24 Bec (1977, II: 233) deseña un cadro que opón as características esenciais da *ballette* ás da *ballade*, do que queremos resalta-los seguintes trazos: a) mentres que as tres estrofas da *ballette* son curtas, as da *ballade* son longas; b) o refrán aparece despois da cobra na *ballette*, e pode ser autónomo dende o punto de vista músico-formal; a *ballade* presenta un verso-refrán integrado, que é o último de cada estrofa; c) a *ballette* corresponde a un rexistro lírico-coreográfico, a *ballade* a un rexistro lírico-musical que logo pasa a ser *littera sine musica*.

25 Para elo seguimos moi de cerca a Bec (1977, I: 231-233).

26 *Vid.*, para o zéxel e os distintos tipos da «estrofa con vuelta», Beltrán (1984a).

27 *Vid.*, entre outros, Beltrán (1984c).

28 Na nota 17 desa mesma páxina, insiste en que «C'est en un mot par l'insertion du vers-refrain dans la strophe que le rondet se distingue essentiellement de la strophe de la ballette (/vireli)» (Bec 1977, I: 233, n. 17).

3. **As ballate italianas** Tamén a mediados do século XIII aparece en torno a Firenze e Bologna un tipo de composición (que sería cultivado polos stilnovistas e perfeccionado por Petrarca) destinado ó canto e ó baile, caracterizado por estar constituído por unha ou máis estrofas (de entre dous e catro versos) ligadas a un refrán (*ripresa* ou *ritornello*), que se repite idéntico despois de cada cobra e que pode aparecer ó comezo da peza; ás veces a *ballata* pode rematar cunha cobra de esquema idéntico á *ripresa*²⁹, que se chama *replicazione*. O seu esquema métrico era, nos primeiros tempos, extraordinariamente simple, adaptado na súa estrutura ós movementos da danza (tipo AA bbba)³⁰. A medida dos versos varía, pero móvese normalmente no abano que leva dos heptasílabos ós endecasílabos³¹.

O aspecto máis salientable da estrutura da *ballata* é quizais esa «connessione circolare, ciclica, tra l'inizio e la fine, connessione causata dalla suddetta identità di formula sillabica tra ripresa e volta, e sigillata dalla rima in comune [...] collegata alla súa origine musicale» (De Rosa – Sangirardi 1996: 242). Esta característica métrica ten unha correspondencia temática e estilística na relación que se establece entre *ripresa* e estrofas, pois «Si può dire, in generale, che la prima sta alle seconde come l'enunciazione del tema sta alla súa articolazione e al suo sviluppo» (De Rosa – Sangirardi 1996: 242).

4. **¿Bailadas galego-portuguesas?** Despois deste rápido excursus pola tradición románica medieval³², dispoñemos posiblemente dalgúns elementos de xuício adicionais para aborda-la cuestión que planteabamos ó inicio destas notas: ¿Pódese falar

29 Vid., por ex., a análise que fan (sinalando a *ripresa*, a primeira e a segunda *mutazioni* e a *volta*, nun esquema idéntico ó que indicamos na nota seguinte) dunha *ballata* de Guido Cavalcanti De Rosa–Sangirardi (1996: 240–243) no apartado que dedican a «La ballata antica».

30 Dese esquema inicial pasouse á estrutura típica da *ballata* (ABBA cdcdee), que atoparía (igual que o anterior) ampla aplicación na *lauda* e que alcanzaría unha enorme fortuna no século XIV —gracias, sobre todo, a Dante e Petrarca—. É interesante constatar que, a partir do século XIV, a *ballata* aparece nos planos baixos, ou medianos, da tradición poética, e que vén asociada ás obras narrativas (lembrémo-lo dito da *ballade* francesa), como se pode constatar no *Decameron*, no que cada xornada remata cunha *ballata*. O século XV supón unha volta ós esquemas tradicionais dos comezos e a un nivel popularizante, e o XVI ve o inicio da decadencia (tamén de xeito paralelo, pois, á historia da *ballade* francesa). Vid., entre outros, os resumos que presentan, por exemplo, Bonora (1977: 35) ou Farina (1997: 72–73); así mesmo, o apartado dedicado por De Rosa–Sangirardi (1996: 244–245) a «La ballata antica dal Duecento al Novecento»; ou Gorni (1993: 85–93, «Ballata e madrigale»).

31 Segundo o número de versos que compoñan a *ripresa*, De Rosa–Sangirardi (1996: 242–243) establecen unha gradación de maior a menor que leva da *ballata grande* (catro versos, normalmente endecasílabos), a través da *mezzana*, a *minore* e a *piccola*, á *ballata minima* (refrán dun só verso, menor que o endecasílabo), ás que engaden a *ballata stravagante*, con máis de catro versos.

32 Evidentemente, para ter unha visión máis completa habería que prestar atención detallada tamén a cada unha das variantes emparentadas coas cancións de danza, que aquí nos limitamos a mencionar porque nos alonxarían do noso obxectivo inmediato, pero que poden contribuír a unha mellor comprensión do fenómeno.

da existencia de *bailadas* na lírica galego-portuguesa? E, de ser así, ¿faiase preciso relacionalas dalgún xeito coas *baladas* occitanas?

É certo que a fragmentaria arte poética que abre o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* non fai referencia explícita ás *bailadas*. É certo tamén que a organización por xéneros dos nosos cancioneiros non contempla máis que tres seccións (amor/amigo/escarnio e maldicir), e nen siquiera se pode atopar unha rúbrica explicativa que diga algo así como «Esta bailada fez...». Sen embargo, hai polo menos dous indicios que non deberían pasar desapercibidos:

- a) a rúbrica que acompaña a cantiga 66,3 atribuída a Johan de Gaia (B1452, V1062), comeza así:

Esta cantiga foi seguida per *ûa bailada* que diz: «Vós ave-de-los olhos verdes e matar-m'-edes con eles»; e foi feita a un bispo de Viseu, natural d'Aragon [...]

- b) o segundo dos *lais* (157,35) anónimos conservados en B (e feitos copiar novamente por Colocci no *Vat. Lat. 7182*) di na terceira estrofa:

E venha-lhe maa gaança,
porque nos tan seguradas
andamos fazendo dança,
cantando nossas bailadas!
Mal-grad'aja! que cantamos
e que tan en paz dançamos!

Á vista destes textos, parece lícito concluír que, polo menos para o autor da rúbrica citada en primeiro lugar e para o autor do *lai*, a *bailada* era unha modalidade coñecida e, a xulgar polo segundo exemplo, claramente vinculada ó canto e á danza.

De tódolos xeitos, se tomamos esta cantiga que a menciona explicitamente como exemplo de *bailada*, comprobaremos que pouco ten que ver co que se vén considerando característica particular da *balada* occitana (a repetición do primeiro verso do refrán dentro do corpo da estrofa). E non se trata de que esta peculiaridade compositiva sexa descoñecida na lírica galego-portuguesa; como xa fixo notar Beltrán (1985a)³³, aparece en alomenos cinco cantigas (as que levan os números 41, 120, 143, 279 e 308) da colección miraculística afonsí *Cantigas de Santa Maria*, e tamén no corpus trobadoresco³⁴, en concreto en dúas cantigas de amor de Pero da Ponte (120,36 e 120,47, as dúas cun esquema aAabAB), en varias de escarnio

33 E tamén en Lanciani–Tavani (1993: 78, s.v. «Balada (provençal)»).

34 Os casos que citamos presentan o que coñecemos como «refrán intercalar», no que poden ser variantes combinatorias dos esquemas máis tradicionais, aínda que non sempre se correspondan estritamente coa técnica da *balada*.

e maldicir, dúas delas do mesmo Pero da Ponte (120,5, con esquema AbAbAA, e 120,51, coa combinación ababCaC), unha de Roi Gomez de Briteiros (144,2: aAa-bAB), que puido se-lo primeiro en utilizar este modelo estrófico, e outra de Roi Paez de Ribela (147,9, co esquema típico aAabAB); e nunha soa cantiga de amigo, *Anda [mui] triste [o] meu amigo*, de Estevan Reimondo (35,2), que presenta un esquema AbAbAA (idéntico, pois, á 120,5³⁵), de versos eneasílabos con rima feminina consonante, que reproducimos a modo de exemplo:

Anda [mui] triste [o] meu amigo,
 mia madr', e á de mi gram despeito,
 por que non pôde falar comigo
 e non por al, e faz gram dereito
 d'andar [mui] triste o meu amigo,
 por que non pôde falar [co]migo.

Anda [mui] triste [o] meu amigo,
 mia madr', e tenho que seja morto,
 por que non pôde falar comigo
 e non por al, e non faz gran torto
 d'andar [mui] triste o meu amigo,
 por que non pôde falar [co]migo.

Anda [mui] triste [o] meu amigo,
 mia madr', e anda por en coitado,
 por que non pôde falar comigo
 e non por al, e faz mui guisado
 d'andar [mui] triste o meu amigo,
 por que non pôde falar [co]migo.

Se realmente se mantivese clara a vinculación entre esta estrutura estrófica e a adaptación ó baile, non pode deixar de sorprende-lo feito de que o número de cantigas de escarnio que a empregan supere a suma das de amor e amigo³⁶. É posible que a forma fose adaptada polos trovadores con independencia do contido, e parece que efectivamente o seu cultivo acadou éxito no contorno do rei Afonso X, na corte do cal estivo durante un tempo Cerveri de Girona, como resalta Beltrán nos traballos citados. O que xa non resulta tan evidente é que exista unha relación de dependencia no sentido de que fose o trovador occitano o que introducise o tipo na lírica galego-portuguesa: por unha parte, el é o único

35 Diferéncianse en que a de Pero da Ponte combina os versos eneasílabos cos heptasílabos.

36 Lembremos que as preceptivas occitanas insistían en que a *dança* debía tratar de amor (aínda que eso non impediu a Cerveri de Girona compoñer un *sirventes-dança*, como xa tivemos ocasión de comentar). Deixamos fóra do cómputo as *Cantigas de Santa María*, porque sempre poderían facer referencia a unha danza litúrxica.

autor coñecido de *baladas* (a maioría das conservadas nos cancioneros occitanos son anónimas, polo que poucos datos cronolóxicos, e mesmo xeográficos, poden aportar); por outra, o número de textos transmitidos nas compilacións galego-portuguesas iguala ou supera (se se toman en consideración os exemplares pertencentes ás CSM) o dos occitanos. Polo tanto, ¿qué induce a pensar que foi Cerveri o mestre e Afonso X e a súa corte poética os discípulos, e non á inversa, que foi o occitano o que aprendeu esa técnica (e pode que algunha outra cousa máis) do rei que o acollía? ¿Ou que todo o «grupo» estaba a experimentar no aproveitamento culto de formas populares³⁷? Non parece sinxelo atopar respostas convincentes, polo que seguimos a movernos no terreo das hipóteses: se a técnica compositiva pode estar vinculada á poesía de cuño tradicional, quizais sexa preferible deixar aí a súa orixe polo momento³⁸, pero tal vez sería así mesmo desexable non utilizar, pola confusión a que pode dar lugar, a denominación de *balada* para as cantigas arriba citadas³⁹, e substituíla por algunha outra que non permita suxerencias respecto ó tema tratado, senón só á estrutura estrófica (¿*rondel*, por exemplo?)⁴⁰.

En calquera caso, deixando á parte ese mecanismo formal de repetición do refrán dentro do corpo da estrofa, e, en consecuencia, o grupiño de cantigas que o presentan e que acabamos de citar, é posible retoma-los trazos comúns ós diversos tipos románicos de cantos relacionados co baile coñecidos no século XIII, é dicir, as *danças*, as *ballettes* e as *ballate*:

- a) a súa estrutura responde á modalidade coñecida na lírica galego-portuguesa como *cantigas de refrán*⁴¹, coa presenza frecuente do refrán iniciando a composición;

37 Hai constancia, contemplando o conxunto da súa produción, de que Cerveri o fixo en máis dunha ocasión; pero outro tanto se podería dicir de bastantes trovadores galego-portugueses.

38 Véxanse, de tódalas maneiras, os razonamentos expostos, para a orixe da estrofa con volta, por Beltrán (1984a: 260-266).

39 Ademais de non te-lo apoio formal das artes poéticas occitanas, os términos equivalentes nas restantes tradicións románicas (fr. *ballette* e *ballade*, it. *ballata*) non presentan esa particularidade de reproducilo primeiro verso (en ocasións, tamén o segundo) do refrán no corpo da estrofa.

40 Non sempre resulta doado diferenciar entre xéneros, rexistros, modalidades, etc., caracterizados por tratar determinados temas, e tipos de combinacións exclusivamente formais, independentes en principio do contido. As cancións de danza tradicionais posiblemente agrupaban as dúas cualidades: eran invitacións ó baile e trataban «cousas pracenteiras», pero tiñan como trazo diferencial (aínda que non fose exclusivo) a presenza dun refrán que se repite idéntico despois de cada estrofa e que pode atoparse xa abrindo a composición («refrán inicial»).

41 Modalidade vencellada ós cantares tradicionais anónimos preexistentes, que rara vez foron recollidos como tales nunhas compilacións realizadas en ambientes aristocráticos que gustaban dunha lírica culta (aínda que os seus autores poidesen aproveitar ese filón popular para integralo na súa produción, introducindo con el unha certa innovación).

- b) o refrán combínase frecuentemente coa existencia da *volta* (verso que rima co retrouso);
- c) tanto o son como o texto debían resultar pracenteiros e, segundo as preceptivas occitanas, tratar de amor;
- d) é un tipo de canto relacionado dalgún xeito coa danza, ben se trate dunha invitación á mesma, ben simplemente se entone acompañando esa actividade.

A esta última circunstancia parece remiti-lo *lai* do que reproducimos mais arriba a terceira cobra: *andamos fazendo dança, / cantando nossas bailadas!* Trátase tamén dunha cantiga de refrán, pero non emprega o recurso da *volta* nen trata directamente de amor, senón que expresa unha maldición a Marot⁴², contra o que as doncelas se sinten seguras mentras cantan e bailan «a tan gran sabor andando» (I, v. 4; II, v. 3).

Limitándose as noticias seguras da existencia de *bailadas* ás dúas únicas referencias citadas (este *lai* e a rúbrica da cantiga de Johan de Gaia), resulta extremadamente difícil establece-las súas características e, por conseguinte, a relación de cantigas que poderían responder a tal denominación. É probable que sexa así xustamente porque se trataba dun tipo de composición propio da lírica tradicional, coñecida pero non considerada digna de ser recollida por escrito polos interesados nas compilacións cultas. Pero non parece caber dúbida da súa existencia, que se pode deducir tanto destas informacións dos cancioneros galego-portugueses como do fenómeno paralelo e coetáneo representado por *danças*, *ballettes* e *ballate*⁴³.

Admitindo como hipótese de traballo que os trobadores coñecían a poesía popular e botaban man dela (tanto dos seus temas e motivos como dos recursos formais que lle eran propios) como unha das posibilidades⁴⁴ de enriquece-la súa obra,

- 42 A rúbrica que acompaña este texto explica: «Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Marot d'Irlanda, en tempo de Rei Artur, porque Marot filhava toda-las donzelas que achava en guarda dos cavaleiros, se as podía conquerer d'eles. E enviara-as pera Irlanda pera seeren sempre en servidon da terra. E esto fazia el, porque fora morto seu padre por razon de ũa donzela que levava en guarda».
- 43 Lembrémo-la nota de Colocci na marxe superior do folio 302r de B, referida á *razó* da cantiga de Johan de Gaia (na que aparece sulñada por el a palabra *baylada*): «baylata ballata».
- 44 Outra, por suposto —que mesmo se podería combinar con esta nalgúns casos—, era recorrer á *auctoritas* que concedía a adaptación de temas e formas occitanos (e tamén oitánicos). Téñase en conta, de tódalas maneiras, como recorda M. Alvar (1969: 28), que é «Difícil pensar qué haya de autóctono o de importado en temas que, por su condición, son universales. Ni siquiera es fácil saber qué hay de tradicional y qué de poesía popularizada en estos temas»; *vid.* as páxinas que dedica este autor ás *bailadas* (M. Alvar 1969: 27-31), poñéndooas en relación con cancións francesas, pero buscándolle antecedentes nos *Carmina Burana*, e aclarando que, en todo caso, «el problema de la filiación de un texto es independiente de su eficacia estética. Asensio ha hablado de la retórica vertida sobre la bailada de Juan Zorro y sobre la reelaboración del santiagués Airas Nunes. No reincidamos. Una vieja tradición resuena en el cancionero; pero estamos en un eslabón de más larga cadena. De una u otra forma se irá alargando

e establecendo artificialmente un paralelismo con outras modalidades xenéricas da cantiga de amigo⁴⁵ como poden se-la *cantiga de santuario* ou a *maríña*, que veñen determinadas fundamentalmente pola presenza dun motivo⁴⁶ que as aglutina (un santuario e o mar, respectivamente), sería posible utiliza-la designación de *bailada* para referirse a unha variedade do xénero de amigo caracterizada por incluí-la mención explícita do baile⁴⁷.

As cantigas que conteñen esa referencia son as seguintes⁴⁸:

Cant.	Trobador	Íncipit	Refrán	R1	R2	Volta
14,4	Airas Nunez	Bailade, oje, ai filla...	+	-	+	-
14,5	Airas Nunez	Bailemos nós ja todas...	+	-	+	-
83,1	Johan Zorro	Baylemos agora...	+	-	+	-
91,3	Martin Codax	Eno sagrado, en Vigo	+	-	+	-
136,4	Pero Viviaeaz	Poys nossas madres van...	+	-	-	-
157,28	-	Ledas sejamos ogemais!	+	-	-	-
157,35	-	O Marot aja mal-grado	+	-	-	-

Dúas destas composicións (136,4 e 91,3) son tamén cantigas de santuario⁴⁹. Por outro lado, a relación podería completarse cunha cantiga de Don Denis, *Mha madre velida!* (25,44) que usa o término *bailada* cun sentido diferente ó que lle estamos dando, pois non designa un tipo de composición, senón (en variación sinoní-

hasta el fin de los tiempos: será un rito primaveral o una danza de muchachas, será un tópico popular o la erudición culta. Todo con su lento serpear» (M. Alvar 1969: 30-31).

- 45 Fóra deste xénero, só aparece mención do baile nunha cantiga de escarnio de Roi Queimado (148,8), que recolle un *verb'antigo*: «como lhi cantardes, bailar-vos-á» (III, 6), para remata-la composición no verso seguinte, afirmando «ca non á por que vos baile melhor». Ademáis da efectividade que poidan ter no escarnio tanto o «verb'antigo» como o comentario concluínte, interesan ós nosos obxectivos porque confirman indirectamente a existencia dun tipo de canto que, dalgunha maneira, serve de soporte á danza.
- 46 Este motivo vai normalmente asociado a outros que o complementan á hora de defini-la modalidade. Por outro lado, o seu papel non é idéntico en tódolos casos, pois pode ser un simple escenario ou acadar maior protagonismo.
- 47 Non empregamos, pois, o término *bailada* no que puido se-lo seu sentido orixinario (canción que acompañe o baile), por carecer de exemplos seguros desa modalidade, senón que o aproveitamos para referirmonos a unha variedade temática da cantiga de amigo que fai referencia a esa actividade festiva.
- 48 Dado que tivemos ocasión de comentar algúns trazos formais vinculados ás cancións de baile, indicáremo-la posible incidencia nestes textos de recursos como o refrán inicial (R1) e o refrán intercalar (R2), ademáis da *volta*.
- 49 A primeira delas, sobre todo, contén non só a indicación de acudir a un santuario concreto (San Simón de Val de Prados) para encontrarse nel co amigo, senón tamén a complementaria de «queimar candeas», que a amiga reserva para as nais coa finalidade de quedar libres as mozas para bailar «fremosas, en cos» diante dos namorados. A cantiga de Martin Codax, pola súa parte, presenta un «corpo velido / delgado» bailando «en Vigo, no sagrado» (que é a única vinculación que se entabla coa modalidade de *santuario*).

mica con *bailia*⁵⁰) a propia actividade lúdica, como pode comprobarse nas catro primeiras estrofas (das oito de que consta)⁵¹:

Mha madre velida!
Vou-m'a la bailia
do amor.

Mha madre loada!
Vou-m'a la bailada
do amor.

Vou-m'a la bailia
que fazem em vila
do amor.

Vou-m'a la bailada
que fazem em casa
do amor⁵².

Se en varios momentos se falou xa do segundo dos *lais* transmitidos por B e L (157,35), non menos importancia reviste o que leva neses manuscritos o número 5 (157,28), que xunta tamén a ledicia co canto e a danza⁵³:

Ledas sejamos ogemais!
E dancemos! Pois nos chegou
e o Deus con nosco juntou,
cantemos-lhe aqeste lais!
“Ca est(e) escud(o) é do melhor
omen que fez Nostro Senhor!”

Con [e]st(e) escudo *gran prazer*
ajamos! e cantemos ben!
E dancemos a nosso sen,
pois lo avemos en poder!

- 50 O mesmo sentido debe de ter *bailar* na cantiga de Pero Meogo, *Fostes, filha, eno bailar* (134,4), pero a súa presenza nela está limitada a este verso de íncipit (o que xa non é pouco, posto que é un dos postos mais significativos), que vén seguido de «e rompestes i o brial», para encadear logo varios dos símbolos tan queridos para este trobador: o cervo / namorado e a fonte, e a rotura do *brial* / *vestir*.
- 51 Ten unha estrutura de cobras alternas, como corresponde ó uso do leixaprén, pero non aparecen nen o refrán inicial nen o intercalar, nen o verso de volta, aínda que sí fala claramente «do amor» en relación coa danza.
- 52 A expresión *fazer bailada* aparece tamén en Airas Nunez, na cantiga 14,4 (III, 1: «Por Deus, ai mia filla, fazed'a bailada»).
- 53 A súa rúbrica explica: «Este laix fezeron donzelas a don Ançaroth quando estava na Insoa da Lidiça quando a rainha Genevra achou con a filha do rei Peles e lhi defendeo que non parec[s]e ant'ela».

“Ca est(e) escud(o) é do melhor
omen que fez Nostro Senhor!”

Oy nus devemos [*a*]/llegrar,
e est(e) escudo, que Deus aqui
trouxe, façamo’-lo assi:
Puinhemos muit(o) e’-no onrar!
“Ca est(e) escud(o) é do melhor
omen que fez Nostro Senhor!”

As outras tres cantigas son xustamente as únicas que recorren ó refrán intercalar, que se podería relacionar lixeiramente (o procedemento non é idéntico) coa *balada* occitana. A máis antiga delas pode se-la de Johan Zorro, composta de dúas estrofas paralelísticas que abren e cerran xustamente coa invitación ó baile (baixo as avelaneiras «frolidas / granadas») que fai a amiga a tódalas mozas namoradas:

Baylemos agora, por Deus, ay velidas,
sô aquestas avelaneyras frolidas
e quen fôr velida, como nós velidas,
s’amig’amar,
sô aquestas avelaneyras frolidas
verrá *baylar*!

Baylemos agora, por Deus, ay loadas,
sô aquestas avelaneyras granadas
e quen fôr loada, como nós loadas,
s’amig’amar,
sô aquestas avelaneyras granadas
verrá *baylar*!

A imitación que dela fai Airas Nunez⁵⁴ repite esquemas e expresións, pero engade unha terceira cobra na que pasa do paralelismo verbal ó semántico e que supón unha alteración na posición que ocupa o baile (que deixa de se-la primeira palabra do primeiro verso para pasar a se-la última do segundo, o que lle permite reaparecer ó final do cuarto):

Bailemos nós ja todas tres, ai amigas,
so aquestas avelaneiras frolidas,

54 Tavani (1992: 50) considera que as analoxías entre as dúas composicións non poden ser outra cousa que froito dunha reelaboración por parte dun dos autores da composición do outro, polo que «o refacedor será con toda seguridade Airas Nunez, pois do seu gusto pola reelaboración de textos alleos temos recollido xa varias probas». Na mesma páxina lembra, «como síntoma de cultura literaria», que a estrofa empregada nestas dúas *bailadas* «é a mesma usada por Guillermo IX (en 4 cancións) e nos *versus* de Saint-Martial» (Tavani 1992: 50, n. 42).

e quen for velida como nós, velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolicas
verrá *bailar*.

Bailemos nós ja todas tres, ai irmanas,
so aqueste ramo d'estas avelanas,
e quen for louçana como nós, louçanas,
se amigo amar,
so aqueste ramo d'estas avelanas
verrá *bailar*.

Por Deus, ai amigas, mentr'al non fazemos
so aqueste ramo frolico *bailemos*,
e quen ben parecer como nós parecemos,
se amigo amar,
so aqueste ramo, sol que nós *bailemos*,
verrá *bailar*.

A técnica debeu ser do agrado do trobador, porque insiste nela en 14,4, proporcionando un exemplo aínda máis completo da importancia do motivo do baile, que está presente no segundo verso do refrán intercalar, pero tamén —seguindo unha posición estratéxica (comezo ou fin de verso), conforme ás técnicas paralelísticas— nos versos primeiro e terceiro de cada unha das catro estrofas (reproducimos só as dúas primeiras, que permiten advertir claramente a distribución), co que se converte no elemento central dunha composición na que a nai roga á filla que baile ante o amigo, algo que ela non pode deixar de interpretar como un desexo da nai de velo morrer⁵⁵:

“*Bailade*, oje, ai filla, que prazér vejades,
ant'o voss'amigo, que vós moit'amades”.
“*Bailarei* eu, madre, pois me vós mandades,
mais pero entendo de vós ùa ren:
de viver el pouco muito vos pagades,
pois me vós mandades que *baile* ant'el ben”.

“Rogo-vos, ai filla, por Deus, que *bailedes*
ant'o voss'amigo, que ben parecedes”.
Bailarei eu, madre, pois mi-o vós dicesdes,
mais pero entendo de vós ùa ren:

55 Vid. Tavani (1992: 50-51). O baile da moza diante do amigo caracterizaba tamén a cantiga de Pero Viviaez (vid. *supra*), e non queda claro se hai que supoñelo así mesmo nas restantes, que non o indican expresamente.

de viver el pouco gran sabor avedes,
pois me vós mandades que *baile* ant'el ben”.

Á vista deste exemplos, advírtese que non parece existir un único modelo estrófico (aínda que algúns deles se repitan) que xustifique por esa vía ningún tipo de parentesco. Pero en tódolos casos hai unha proximidade —do tipo que sexa— entre o baile e o amor, e, sobre todo, a posición que ocupan dentro de cada unha das composicións as palabras que indican a actividade de danzar permite supoñer que se trata dun motivo o suficientemente representativo (a pesar do escaso número de textos conservados) como para dar carta de identidade a unha modalidade xenérica das cantigas de amigo que, como algunha outra, ten as súas raíces máis fondas nunha vena popular que algúns trovadores souperon aproveitar para elaborar composicións de corte refinado que aportan aires novos a unha tradición lírica (non só a galego-portuguesa) que alcanzara xa o seu apoxeo e necesitaba elementos renovadores.

Un dos moitos problemas filolóxicos, codicolóxicos, literarios e mesmo lingüísticos que teñen sido discutidos en relación coa produción poética de Martin Codax afecta á interpretación da cantiga que comeza *Mia irmana fremosa, treides comigo?*² (N3, B1280, V886), que, para unha parte da crítica³, presenta un dobre suxeito para o verbo *verra* («mia madre» e «o meu amigo / amado»), mentres que, para outros estudiosos⁴, o que existe é un apóstrofe nas dúas primeiras estrofas («mia irmana fremosa») e outro distinto nas outras dúas («mia madre»). Ámbalas dúas posibilidades poden ser xustificadas con razóns de diversos tipos, e, tamén, ámbalas dúas prantexan dificultades para a súa aceptación.

Esta composición, que figura en tódolos manuscritos en terceiro lugar dentro do *corpus* de Martin Codax, é, como tódalas deste autor, unha cantiga construída en *cobras alternas* sobre o procedemento do *leixa-prén*⁵, con rima aaB e unha combinación de versos dodecasílabos e tredecasílabos co heptasílabo do *refrán*, é dicir, unha cantiga de corte tradicional que utiliza a rima feminina e presenta asonancia nas estrofas impares (*comigo-salido, salido-amigo*).

A substitución non sinonímica prodúcese entre *treides comigo* e *treides de grado*, que teñen significacións distintas, xa que no primeiro caso a invitación é a acompañala amiga, e no segundo exprésase case un rogo a facelo de boa gana.

- 1 Citámo-las composicións polos códigos numéricos (que reproducen, con lixeiras variacións, os establecidos por Tavani 1967a) empregados na edición global do noso corpus trobadoresco (Brea 1996). Tamén os nomes dos trobadores son reproducidos coa forma gráfica alí utilizada.
- 2 Reproducímo-lo texto de Martin Codax seguindo a edición crítica preparada por Guidanes et al. (1998), que, para o verso que provoca estes comentarios, presenta unha interpretación diferente («e verra i mia madr'e o meu amigo / amado»).
- 3 Entre eles (ademais da edición citada de Guidanes et al. 1998), *vid.* Cunha (1956), Ferreira (1986), Tavani (1988c).
- 4 Cfr. Oviedo y Arce, (1916-1917: 1-16, 57-73, 89-104, 121-135, 153-162, 233-257), Bell (1923), Nunes (1931), Spaggiari (1980), Jensen (1978), D'Heur (1975b), Lorenzo Gradín (1990).
- 5 Esta é a razón fundamental de considerar correcta a ordenación que figura en B e V para as estrofas III e IV, e non a do Pergamiño Vindel.

Igual ca na cantiga de Mendinho (98,1), e só nestes dous textos dunha maneira clara⁶, únense aquí os motivos característicos de dúas modalidades xenéricas da cantiga de amigo, a *mariña* e a *cantiga de romaría* (ou de santuario)⁷, posto que, neste caso coma naquel, o lugar de encontro co amigo é un santuario (a igrexa de Vigo, probablemente Santa María, aínda que tamén podería se-la de Santiago, ou incluso a antiga ermida de Santa Uxía, logo Santa Marta, onde hoxe está a orde franciscana) situado na ribeira, pero o mar non se limita a ser un indicador de posición, senón que pasa ó primeiro plano con esa referencia explícita ás ondas que a dona quere ir ver, posiblemente para intentar descubrir enriba delas un barco que se aproxime traendo o amigo, aínda que este dato non se atope realmente no texto, porque o que este di é:

- que quere ir á igrexa de Vigo, que está a carón do mar (motivo da «romaría»);
- que invita á «irmana» a acompañala;
- que o obxectivo da «romaría» é mira-las ondas («mariña»);
- que se vai produci-la chegada do amigo⁸.

Ata aquí, o acordo parece unánime entre cantos se ocuparon deste texto. O desacordo prodúcese entre a posibilidade de que o amigo non acoda so á cita, senón en compañía da nai da moza, ou a de que a «irmana» non sexa a única interlocutora do suxeito lírico, senón que este se dirixa tamén á nai, como acontece en tantas outras cantigas de amigo.

1. **A nai e o amigo veñen xuntos** Cunha (1956: 56-58) apóiase, para a súa argumentación, no feito de que xa C. Michaëlis (1969: 269) fixera constar que «*Madre* pode ser vocativo, ou nominativo: *madr'e*. Tão estranhavel é que a namorada, acompanhada da irmã, se encontre na igreja de Vigo com o amado, e juntamente com a mãe delas (*nossa madre*, por tanto) afim de admirarem o espectáculo imponente do mar embravecido, como seria o caso de ela se dirigir à irmã numa estrofe e a mãe na outra». Discute, en función deso, a edición de Oviedo y Arce (e as que a seguiron), porque considera que se funda «numa interpretação personalíssima da cantiga, cujo texto foi enriquecido pela imaginação do editor» (Cunha 1956: 56), e quere deixar constancia de que, por unha parte, nada se opón —desde o punto de

6 As outras cantigas de Martin Codax son ou «cantigas de romaría» (91,1; 91,3; 91,4) ou «mariñas» (91,2; 91,6; 91,7). Por outra parte, ningún outro trovador dá mostras desa combinación tan lograda entre as dúas variedades vinculadas a unha lírica autóctona de raigame popularizante; Pai Gomez Charinho, xeograficamente próximo a estes, fixo un uso maxistral da *mariña* nalgunhas das súas composicións, pero non o relacionou de xeito tan evidente coa *romaría*, porque o único dos seus textos que se podería poñer en relación co de Mendinho e con este de M. Codax é ¡Ay, Santiago, padrón sabido! (114,2), no que tan só hai, por unha parte, unha mirada sobre o mar para ver chega-lo barco do amigo e, por outra, unha invocación a Santiago para que lle traia o amado.

7 Vid. Brea (1998a).

8 O «encontro» é tamén un dos elementos caracterizadores das *cantigas de romaría*. Vid. Filgueira Valverde (1992a), Correia (1993).

vista sintáctico— a que un suxeito múltiple concorde en singular, porque é perfectamente posible esa concordancia só co suxeito máis próximo, e de que, por outra, non lle parece extraño que a moza, acompañada dunha amiga, queira ir encontrarse coa nai no mesmo lugar no que estaría o amigo⁹.

Esta proposta de Cunha é defendida por Tavani (1988c: 273), que insiste nese papel da «mãe consciente e até prónuba e presente nos encontros amorosos», e por Ferreira (1986: 149), que engade que «a ida da mãe ao local do encontro amoroso não deixaria de ser vista pela *irmã* como uma consagração da expectativa da protagonista e, nessa medida, como uma garantia de que valeria a pena acompanhá-la até lá».

Guiadanes *et al.* (1998) aporta datos que virían corroborar esta hipótese, para a que Cunha poñía como exemplo de «nai consentidora» dúas composicións de Johan Nunez Camanez, nas que se di:

Se eu, mia filha, for
voss'amigo veer,
porque morre d'amor
e nom pode viver,
iredes comigu'i?
Par Deus, mia madr', irei!
(74,7, estr. 1).

Id', ai mia madre, vee-lo meu amigo
que é coitado porque nom fala migo;
e irei eu convosco, se vós quiserdes
(74,2, estr. 1).

Os novos casos traídos a colación como reforzo da función «positiva» que pode desempeña-la nai son:

Madre velida, ide-lhi dizer
que faça ben e me venha veer;
e moyr'agora, querendo-lhi ben.
Non lhi faley, ca o tiv'en desden:
moyro eu, madre, querendo-lhi ben!
(Airas Carpancho, 11,7, estr. III).

—Bailade, oje, ai filla, que prazer vejades,
ant'ó voss'amigo, que vós moit'amades.
—Bailarei eu, madre, pois me vós mandades,
(Airas Nunez, 14,4, I, 1-3).

9 Engade que «Nem tôdas as mães são acusadas pelos trovadores de guardarem suas filhas. De algumas se diz até que lhes facilitavam os colóquios com os namorados» (Cunha 1956: 58).

Pero mia madre non foss'i,
mandou-mi que o visse
(Johan Soarez Coelho, 79,5, II, 1-2).

Máis significativos aínda poden resultar outros exemplos presentados nesta edición, porque deixan constancia da coincidencia, na cita amorosa, da nai e o namorado (elemento que faltaba nos textos citados ata aquí);

Vi-vos, madre, con meu amig'aqui
oje falar, e ouv'em gram prazer
(...)
El pos os olhos nos meus entom,
quando vistes que xi vos espediu,
e tornou contra vós led'e ríio
(D. Denis, 25,136).

Treides, ai mia madr', en romaria
orar u chamam Santa Cecilia:
e louçana irei,
ca já i est'o que namorei,
e, louçana, irei
(Martin de Padrozelos, 93,8, estr. 1)¹⁰.

2. **Mia madre, apóstrofe** Oviedo y Arce (1916-1917: 91), partindo tamén do comentario de Michaëlis, pensa que o vocativo vén reclamado pola forma singular do futuro *verra*, pero que «lo reclama más urgentemente el sentido», e razónao da seguinte maneira: «La protagonista cantora dirígese en las dos primeras estrofas a su hermana (...) para que la acompañe a la iglesia de Vigo; y en las dos últimas habla a su madre, *mia madre*, como pidiéndole autorización para entrevistarse con el amante que va a emprender viaje».

Este plantexamento —con matizacións de diversos tipos— é subscrito, entre outros, por Nunes (1931: 28), Bell¹¹, D'Heur¹² ou Spaggiari (1980: 398), quen es-

10 A relación de exemplos complétase con 136,4, que celebra a posibilidade de acudir xunto coas nais a San Simon de Val de Prados, porque así, mentres estas se dedican a *queimar candeas*, as mozas poden bailar para que os seus amigos as vexan. E con 142,5, na que a amiga pide autorización á nai para ir velo amado, que parte «a Sevilha el-rei servir», e ela lle responde co primeiro verso do refrán: «Filha, ide; eu vosqu'irei».

11 «The explanation probably is that the mother here, as so often in the early lyrics, is regarded as hostile the daughter implores her sister's support, and, having obtained it, turns triumphantly on her mother —they are now two to one— and tells her with defiance that she is going to meet her lover. The lyrics, simple as they are in expression and structure, are sometimes dramatic» (Bell 1923: 164).

12 Non comparte, sen embargo, a explicación de Bell: «Quant à l'interprétation psychologiquement dramatisante de Bell qui perçoit dans cette pièce un sentiment d'hostilité des soeurs liguées contre leur

tima «onestamente improbabile, anzi “extranhável” (...) questa specie di riunione familiare tra la protagonista, sua madre e l’innamorato, (...) per di più alla presenza di una quarta persona (...). Forse è più credibile il doppio vocativo, giustificato anche su base strutturale: nelle prime due strofi la fanciulla invita l’amica a recarsi con lei nella chiesa di Vigo, dove incontrerà l’innamorato; nelle ultime due si rivolge alla madre per informarla del prossimo convegno amoroso; ma ci sarà la *irmãna* con lei, e tutti insieme guarderanno le onde».

No seu libro sobre *La canción de mujer*, Lorenzo Gradín (1990:123) confesa as dudas ás que a enfrontan as distintas lecturas, pero conclúe que lle parece máis xustificable a interpretación do sintagma como vocativo, atendendo tanto ó «desarrollo lineal que adquiere el discurso en la serie de las siete cantigas del trovador» como á «estructura semántica de la cantiga de amigo gallego-portuguesa, en la que éste sería el único caso en que la madre acudiese junto con el amigo a la cita».

3. **Recapitulación** As lecturas que presentan os manuscritos son as seguintes:

N v. 8 *e uerra y mia madreo meu amado* / v. 11 *amigo*

B v. 8 *E ueira hi madre o meu amigo* / v. 11 *hy madro meu amado*

V v.8 *e uerra hy madre*
*o meu amigo*¹³ / v. 11 *meu amado*

É certo que, como sinala Ferreira (1986: 149), o copista puido fundir no *e* final de *madre* a vocal final átona máila conxunción copulativa «de acordo com a prática de significar por uma mesma letra dois sons sucessivos passíveis de idêntica grafagem»¹⁴, e que iso xustifique a edición como *madr’e o*. De tódolos xeitos, o copista de V, polo menos, non o debía entender así cando reproduce as estrofas (coa excepción do verso de *incipit*, que aparece na mesma liña¹⁵) como se estivesen compostas de catro versos curtos en lugar de dous longos, e separa de forma evidente *madre* do sintagma *o meu amigo* / *meu amado*.

mère, elle ne me paraît pas adaptée à une tonalité généralement calme que marque bien le refrain *e miraremo-las ondas*» (D’Heur 1975b: 404-405).

- 13 Primeiro, o copista escribira «amado», pero logo debeu percatarse do erro e corrixiu por riba. Tamén debeu ser engadido posteriormente o artigo *o*, porque queda fóra de marxe, e non aparece no v. 11.
- 14 Unha razón adicional que parece convencer a Ferreira (1986) é que, editando *madre e*, obtén como resultado un verso de catorce sílabas, «permitindo a sua perfeita adequação à música dos versos 2 e 4». Sin embargo, a edición preparada polo Centro «Ramón Piñeiro» (Fernández Guadianes et al. 1998) establece un cómputo silábico, para os dísticos, de versos de doce sílabas alternando con outros de trece (estrofas I e II: 12’ 13’ 7’; estrofas III e IV: 13’ 12’ 7’).
- 15 En B tamén aparece na mesma liña o verso de *incipit*, pero logo a distribución é un pouco diferente á de V, pois aparece disposta en versos curtos toda a segunda estrofa, pero a terceira e a cuarta parten só o primeiro verso, transcribindo o segundo como se indica, todo na mesma liña.

Cabe, así mesmo, dentro do posible que a nai apareza en escena (especialmente nas cantigas de romaría, como é o caso) na proximidade do amigo. En calquera caso, nos exemplos aducidos pode verse como nunca se dá a circunstancia de que cheguen xuntos; máis ben é a amiga quen acode ó santuario na compañía da nai, e son moi poucos os textos nos que se produce un contacto directo entre o namorado e a nai, e menos aínda os que teñen lugar nun contexto que presente algunha afinidade co desta cantiga de Martín Codax.

Posiblemente un dos argumentos máis fortes que utilizan algúns dos defensores da hipótese que espuxemos en primeiro lugar sexa a dificultade de admitir un dobre apóstrofe, dado que, se ben *madre* resulta bastante frecuente nesa función¹⁶, non resulta doado atopar exemplos similares nos que alterne con un vocativo diferente. Tan só chama a atención Lorenzo Gradín sobre aquela cantiga de Pai Gomez Charinho que mencionamos en nota (114,2), na que se pode ver unha invocación ó padrón Santiago no corpo da estrofa e unha interpelación á nai no refrán:

¡Ay, Santiago, padrón sabido,
vós mh'adugades o meu amigo!
Sobre mar vén quen frores d'amor ten,
myrarey, madre, as torres de Geén.
(estr. 1).

Recoñecendo por adiantado que, á vista de tantos problemas, parece posible defender calquera das dúas hipóteses, queremos, non obstante, romper unha lanza á favor da segunda, apoiándonos para elo, sobre todo, nos seguintes datos:

- a) a lectura dos manuscritos, xa comentada;
- b) o feito de que a moza parece mostrar unha certa ledicia ante a posibilidade do encontro co amigo, polo que o que lle interesa destacar é que sexa el precisamente o que vén;
- c) as distintas posibilidades de interpretación que pode ofrece-la existencia dese «doble apóstrofe».

En relación coa chegada do amigo, e limitando a nosa busca a aquelas cantigas nas que aparece exactamente esta mesma forma verbal de futuro (*verrá*) co amigo como suxeito, podemos traer a colación as seguintes composicións: 15,4 («e verrá o namorado», I, 3); 51,3 («nen mi sab'ome oje recado dar / se verrá ced'e (...)», III, 3-4); 63,7 («que se verra máis cedo que poder», II, 3); 63,10 («dizen-mi que cedo verra», III, 2); 63,48 («mais logo verra / el rogar a mí», II, 3-4); 63,54 («mui cedo vos verra», I, 2); 63,57 («e dizen-mi que verra / mui ced'e (...)», II, 34); 67,3 («que ve-

16 D'Heur (1975b: 387) indica que as cantigas nas que a moza se dirixe directamente á nai son 89, procedentes de 49 autores diferentes, na súa maioría xograres.

rrá en romaría a Far(o)», I, 2); 70,3 («cedo verrá alguen / que se paga da que parece ben», III, 5-6); 70,25 («acá verrá, / cá verrá, / acá verrá», refrán); 70,32 («ca verrá morrer u eu fôr», I, 4); 88,2 («quando souber que el verrá», v. 1 do refrán); 91,6 («E, ay Deus, se verrá cedo», refrán); 92,6 («cras me verrá meu amigo veer», I, 2); 98,1 («Eu atendend'o meu amigu'! E verrá?», refrán); 110,2 («agora verrá 'qui voss'amigo», refrán); 122,1 («ca verrá, se m'eu quiser», IV, 4); 148,6 («Dizen-mi ora que non verrá / o meu amigo», I, 1-2); 148,14 («El verrá, ben o sabiades», II, 1). Como se pode advertir, en ningún destes casos se produce a chegada combinada ou paralela da nai, e tampouco quedaría claro en Martin Codax por qué esa circunstancia debería ser resaltada pola filla.

En canto á presenza dun dobre apóstrofe, limitarémonos a indicar que, mesmo se pretendesemos interpreta-los datos en sentido recto, non atopamos ningunha dificultade en imaxinar (como xa fixera Oviedo y Arce) unha escea familiar na que participan a nai e as fillas e a namorada se dirixe correlativamente á *irmana*, para invitala a facerlle compañía, e á *madre*, para facela participe tamén (como anticipando o seu consentemento) de que vai á igrexa de Vigo, na beira da mar, porque alí vai chega-lo amigo. Se atendemos, por outra parte, á poética da cantiga de amigo, podemos pensar tamén que *irmana* non ten por qué indicar un lazo de parentesco, xa que en moitos casos está utilizada como sinónimo de *amiga*, como se pode advertir en textos construídos coa estrutura paralelística como aquel de Airas Nunez (14,5) onde o primeiro verso «Bailemos nós ja todas tres, ai amigas» ten a súa correspondencia na estrofa II en «Bailemos nós ja todas tres, ai irmanas»¹⁷. ¿Non podería estar utilizado tamén *nai* como un sinónimo alternativo de 'amiga', ou, simplemente, os dous vocativos como variacións estilísticas para sinala-la figura da confidente (adopte esta a forma que sexa)? Do que non cabe dúbida é de que Martin Codax consegue uns efectos expresivos moi logrados na estrutura desta cantiga, na que se produce unha división entre as dúas primeiras estrofas, co convite á *irmana* á acodir ó santuario, e as outras dúas, co recoñecemento explícito de que vai ir alí o amado e o cambio de apóstrofe.

E, en calquera caso, ¿por qué resulta tan difícil de acepta-la existencia dun «doble apóstrofe», cando temos alomenos un exemplo no que pode existir esa duplicidade no interior dunha estrofa, e variar dunha a outra dentro dunha mesma cantiga¹⁸?

17 Guidanes et al. (1998) aporta aínda un exemplo máis, procedente do xénero satírico: a composición 126,14, na que Pero Garcia d'Ambroa canta como «Meestre Nicolao» se dirixe a un incauto paciente como «amigo», e, máis adiante, como «meu irmão».

18 Neste caso concreto, só na primeira estrofa aparece un único apóstrofe (o primeiro está reemplazado por esa invocación «Par Deus»). Advirtase que, en consecuencia, o cómputo total de apóstrofes distintos (e non hai máis posibles sinónimos que *amigas* e *donzelas*) desta cantiga é de sete: «meus cabelos», «ai mesela», «mias toucas de Estela», «amigas», «ai meu espelho», «ai donzelas», «mias cintas das fivelas».

Lembremos esta curiosa cantiga de Pero Gonçalves de Portocarreiro¹⁹, na que a moza invoca partes do seu corpo e do seu adorno personal (incluído o espello no que se contempla):

Par Deus, coitada vivo,
pois non ven meu amigo;
pois non vem, que farei?
meus cabelos, con sirgo
eu non vos liarei.

Pois non ven de Castela,
non é viv', ai mesela,
ou mi-o detem el-rei:
mias toucas de Estela,
eu non vos tragerei.

Pero m'eu leda semelho,
non me sei dar conselho;
amigas, que farei?
en vós, ai meu espelho,
eu non me veerei.

Estas dōas mui belas
el mi-as deu, ai donzelas,
non vo-las negarei:
mias cintas das fivelas,
eu non vos cingerei.

(128,4)

19 Agradecemos ó colega e amigo Xosé Luís Couceiro ternos chamado a atención sobre a particularidade desta composición.

A observación que eliximos como título deste traballo foi feita por Angelo Colocci cando, na súa detida revisión do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (B)* —copiado por encargo seu¹—, chegara xa ó folio 290r, á cantiga que leva o número 1356 —*Á dona Maria soydade*, do trobador galego Lopo Liáns (ou Lias)—, e tivera ocasión de comprobar cómo as *razós*² que acompañaban as composicións precedentes deste autor eran denominadas unhas veces *cantar* (B1350, 1351, 1355³) e outras *cantiga* (B1338, 1353, 1354).

Ata chegar aquí, as primeiras rúbricas explicativas —sempre en B— das cantigas de escarnio (a primeira delas corresponde á que leva o número 1303) foran transcritas polo propio Colocci⁴ (o copista nin sequera deixara espacio no folio, na maioría dos casos⁵, previsto para reproducilas) ata o número 1330bis (fol. 285r), no que a indicación⁶ de cambio de sección «Aqui sse começan as cantigas d'escarn'e

- 1 Vid. Ferrari (1979), así como a recensión que fai deste traballo Gonçalves (1983).
- 2 Utilizamos como meras variantes as denominacións *rúbricas explicativas*, que é a máis empregada nos estudos sobre a lírica galego-portuguesa, e *razós*, correspondente á tradición occitana, onde designa un tipo de textos en prosa que poden preceder nos cancioneros a unha composición lírica, intentando explica-lo seu significado ou os motivos polos que se elaborou. Ese mesmo obxectivo, aínda que reducido a unha extensión mínima, xustifica a existencia das «rúbricas explicativas», polo que pensamos que lles cadra perfectamente o termo empregado para o occitano. Vid. ó respecto Gonçalves (1994), onde se poden ve-los distintos tipos de «rúbricas» presentes nos cancioneros galego-portugueses, os problemas que plantexan e as informacións que poden aportar.
- 3 E, por suposto, a da cantiga 1356 («Estoutro cantar fez a huna dona casada, que avya preyto con hun seu homen que avya nome ffranco»), na que aparece subliñado *cantar*. A anotación recollida no título deste traballo está situada na marxe inferior correspondente á primeira columna, na que se atopa esta rúbrica.
- 4 Algunha delas está copiada tamén polo amanuense, como acontece coa correspondente a B1308, que é reproducida (con repetición dalgunhas palabras) ó final da composición, polo que remata coa indicación: «Esta cantiga he a de cima». Colocci transcríbena na marxe inferior do fol. 279v, debaixo da segunda columna, na que están as dúas primeiras estrofas (a última, e a *razó* escrita pola copista a continuación, aparecen na primeira columna do fol. 280r).
- 5 Sí o fai, por exemplo, nas cantigas B1314, 1315, 1323, e Colocci aprotéitao para introducir nel as *razós*.
- 6 Non coincidente coa realidade, posto que este bloque comeza *de facto* —sen que nada o advirta— na cantiga 1300, de Estevan da Guarda.

de mal dizer» está escrita pola man do copista, quen, a partir de aí, reproduce dentro da «caixa» destinada ó texto esas *razós* en prosa.

O termo designativo era regularmente *cantiga* ata o número 1331 (polo tanto, en tódalas intercaladas polo humanista italiano), no que aparece por vez primeira nese contexto *cantar*, se ben no seguinte volve a ser utilizado *cantiga* e logo de novo *cantar* no 1333 e 1334. Os textos que veñen a continuación precedidos de *razós* son xa os de Lopo Liáns (que empezan no número 1338) ós que nos referimos arriba.

A existencia das dúas designacións alternativas debeu chamar poderosamente a atención de Colocci, porque volve reproducir a forma «cantar» na marxe inferior do fol. 290r correspondente á segunda columna (na que se copia a composición nº 1357, que vai precedida doutra *razó* que empeza «Estoutro cantar fez de mal dizer...», e na que, unha vez máis, está subliñada a palabra *cantar*⁷). Pouco máis adiante, no fol. 291v, na marxe superior, anota «cantar feminino», levado probablemente por unha falsa interpretación do morfema de xénero na rúbrica correspondente ó texto nº 1363, na que subliña *fez estes cantares*. De tódolos xeitos, non tarda en decatarse do seu erro gramatical, porque no fol. 336v, tamén na marxe superior, indica «cantar masculus bis», que parece referirse ó primeiro verso da cantiga 1599: «Se eu no mundo fiz *algun cantar*» (subliñado este sintagma).

O que, sen embargo, non parece ter sido obxecto de reflexión por parte do humanista é a peculiaridade que entrañan estas denominacións dentro do conxunto da produción trobadoresca románica da Idade Media, pois el coñecía que a forma usada de xeito máis habitual era *cansó* (occitano)⁸—*chanson* (francés)—*canzone* (italiano)⁹, acorde co propio nome de *cancioneiro* que reciben en xeral os códices que conteñen os textos líricos. Todas elas remiten ó verbo *cantar*, resaltando o trazo particular do xénero, no que texto e melodía van intimamente entrelazados (condicionándose mutuamente)¹⁰, porque a súa difusión facíase, sobre todo¹¹, a través

7 En realidade, neste caso, o subliñado abarca o sintagma *Estoutro cantar*. Ademais, pode que por ese motivo ou por outro que se nos escapa, na marxe dereita aparece a característica *manino* colocciana sinalando a rúbrica.

8 Non esquezamos, de calquera xeito, que os trobadores máis antigos preferían chama-las súas composicións *vers* (ou, como fai en ocasións Guilhem de Peitieu, *chansoneta*, utilizando o diminutivo para aportar un matiz de intrascendencia).

9 Mesmo os cancioneros casteláns, máis tardíos, conteñen, entre outras modalidades, *canciones*.

10 Ata chegar á escola poética siciliana, onde queda truncada esa simbiose de texto e melodía que fundamentaba os *cancioneiros*.

11 En menor medida, tamén se difundían por vía escrita, mediante os *rolos* ou *rótulos* (*Liederblätter*) ou as copias dos cancioneros (individuais —*Liederbücher*— ou colectivos —*Liedersammlungen*—), que adoitaban reproducir tamén a notación musical, se ben na tradición galego-portuguesa isto só sucedeu coas *Cantigas de Santa María*, porque o *Cancioneiro da Ajuda* deixou os espazos para a melodía, pero esta non chegou a ser copiada, e os apógrafos italianos perderan xa ese referente, polo que os únicos indicios que perduraron da música trobadoresca son os proporcionados polo *Pergamiño Vindel* e o *Pergamiño Sharrer*.

da interpretación por medio do canto (probablemente acompañado de execución musical, como semellan dar a entende-las miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda* ou as das *Cantigas de Santa María*).

1. **Canción** O termo *canción* non se rexistra na lírica galego-portuguesa¹² a non ser na *tensó* (transmitida unicamente en V1021) *Vedes, Picandon, sôo maravilhado* (79,52¹³), mantida por Johan Soarez Coelho (o trobador portugués documentado entre o segundo e o terceiro cuarto do século XIII, tanto na corte de Castela coma na portuguesa de Afonso III) e Picandon, o xograr provenzal ó servizo do trobador de orixe mantuana Sordel (ó que fai alusión Johan Soarez no segundo verso da primeira estrofa). Pero, nas dúas ocasións en que aparece, esta voz está posta en boca do occitano, que se defende das acusacións do portugués de non saber «jo-graria fazer» (I, 5) e de terse dedicado ó xogo e ó viño gabándose

(e) de seer en corte tan preçado
como segrel que diga: “Mui ben m’es
en *cançós* e cobras e serventés”,
e que seja de falimen guardado
(II, 4-7)

Na estrofa cuarta insiste de novo nas súas cualidades:

ca eu sei *canções* muitas e canto ben
e guardo-me de todo falimen
(vv. 5-6)

Advirtase que, no primeiro caso, a forma empregada é *cançós*, é dicir, a denominación occitana, que se adapta ó galego-portugués en *canções* na segunda ocorrencia. Ademais, semella que o xograr está a se referir á súa propia actividade, que debía desenvolverse en occitano, xa que esa era a lingua na que compoñía Sordel, como se constata tamén na enumeración que fai de xéneros provenzais: *cançós*, *cobras* e *serventés*.

O testemuño de Picandon pode servir de proba indirecta do coñecemento do termo no ámbito galego-portugués, pero, ó mesmo tempo, de que non foi implantado aquí porque xa existían outros dous que enchían ese contido e que, ademais, tiñan o sentido máis amplo de ‘composición lírica’ (ou sexa, combinación harmoniosa de palabras e sons), sen precisa-lo tema tratado, como sucede, pola contra, coa denomina-

- 12 Tampouco *canto*, porque a única aparición deste substantivo (en *Non me posso pagar tanto*, de Alfonso X) non se refire a unha composición lírica senón ó *canto das aves* (I, 2-3).
- 13 Citámo-las composicións polos códigos numéricos (que reproducen, con lixeiras variacións, os establecidos por Tavani 1967a) empregados na edición global do noso corpus trobadoresco (Brea 1996). Tamén os nomes dos trobadores son transcritos coa forma gráfica alí utilizada, e os textos remiten ás edicións reproducidas nese corpus.

ción *cansó* (*chanson, canzone, canción*), que experimenta unha restricción a ‘xénero que fala do amor’ (como se o resto dos contidos posibles non se expresase mediante o canto¹⁴). Nin *cantar* nin *cantiga* prexulgan o contido que ha te-la composición; por iso precisan do determinante (*de amor, de amigo, de escarnio e maldicir*¹⁵).

2. **Cantar e cantiga** A fragmentaria *Arte de trovar*¹⁶ conservada nos primeiros folios de B utiliza sistematicamente a variante *cantiga*. Do mesmo xeito, as indicacións de cambio de sección¹⁷ nos cancioneiros falan de *cantigas*:

En esta folha adeante se començan as *cantigas* d’amigo que fezeron os cavaleiros et o primeyro he fernan rodriguiz de calheiros (corresponde a B626, V227).

Aqui se començan as cantigas d’escarn’e de mal dizer (B1330bis, V937).

As rúbricas ou *razós* presentan así mesmo unha frecuencia de uso sensiblemente maior de *cantiga*; sen embargo, no interior das propias composicións resulta moito máis empregada a designación *cantar*.

- 2.1. ***Cantar e cantiga nas razós*** Na nosa revisión¹⁸ dos textos en prosa que acompañan a algunhas cantigas pretendendo aportar informacións complementarias sobre as mesmas, atopamos 75 ocorrencias¹⁹ de *cantiga*²⁰ fronte a tan só 10 de *cantar*. Estas corresponden ós casos mencionados xa ó comezo deste traballo (pois foran os que chamaran a atención de Colocci), así como á tamén comentada (en nota) B1360, V968:

14 Téñase en conta, de tódolos xeitos, que unha das características do xénero satírico provenzal é precisamente que os *sirventeses* non conlevaban a composición dunha melodía propia, senón que se *servían* dalgunha xa existente, que normalmente correspondía á dalgunha *cansó* que tivese acadado o suficiente éxito como para que fose recoñecida de inmediato e fixese efecto a adaptación dun texto crítico ou paródico a uns sons identificados como propios dunha canción de amor.

15 E tamén *de Santa Maria*.

16 Vid. D’Heur (1975a).

17 Que xa non son «rúbricas explicativas», senón máis ben «codicolóxicas» (vid. o traballo xa citado de Gonçalves 1994).

18 Realizada coa inestimable colaboración de Antonio Fernández Guiadanes e M.^a del Carmen Vázquez Pacho, ós que teño que agradece-la paciencia que mostraron e a eficiencia coa que me axudaron na localización de datos puntuais.

19 Non contabilizámolas veces en que se usa a forma *cantiga*, senón o número de *razós* que a conteñen, porque algunhas delas repítena unha segunda vez.

20 Contamos entre elas as correspondentes a B1360, V968 e B1362, V970, que non conteñen explicitamente a voz *cantiga*, pero que fan referencia a ela sen dúbida algunha cando din, respectivamente: «Esta outra fez a [...]» (a anterior comezaba: «Esta outra cantiga fez a hun cavaleyro [...]») e «Esta outra fez a hun escudeyro [...]». Curiosamente, esta última indica máis adiante: «e fezlh’estes cantares d’escarnh’e de mal dizer».

- B1331, V938; B1333, V940 aparecen atribuídas a Fernan Rodriguez de Calheiros²¹ (o nome está incluído na rúbrica que acompaña á primeira delas);
- B1334, V941, a Fernan Paez de Talamancos (no interior da mesma *razó*)²²;
- B1350, V957; B1351, V958; B1355, V963; B1356, V964 son as de Lopo Liáns que chamaran a atención de Colocci²³;
- B1357, V965; B1360, V968; B1363, V971 corresponden a Martin Soarez²⁴.

Están situadas, polo tanto, a carón de composicións integradas na primeira parte da sección de cantigas de escarnio e maldicir, atribuídas a trobadores que se atopan entre os tradicionalmente considerados máis antigos²⁵ (finais do século XII-antes de mediados do século XIII)²⁶.

Cantiga convértese así na forma máis representativa tamén nas rúbricas ou *razós*²⁷, tanto que apareza o substantivo só (ou precedido dun determinante) coma cando vai complementado coa indicación do xénero (*cantigas d'amor*, *cantigas d'amigo*, *cantiga(s) (d'escarnh'e) de mal dizer*). *Cantar(es)*, nos casos sinalados, non leva outra precisión deste tipo que non sexa (*d'escarnh'e) de mal dizer*, como corresponde ós textos ós que fai referencia.

- 21 Advértase que, sen embargo, B1332, V939, atribuída ó mesmo trobador, utiliza *cantiga*.
- 22 Pero a rúbrica de B1336, V943, tamén de Fernan Paez de Talamancos, comeza: «Outrossi fez estas *cantigas* a ùa abadessa [...]». A cantiga está repetida, con lixeiras variantes, en B75, pero nesa posición non vai acompañada de *razó*.
- 23 Xa sinalamos arriba cáles son as composicións deste trobador que van designadas na rúbrica como *cantigas*.
- 24 Tamén neste caso aparecen intercaladas as dúas denominacións, pois *cantiga* é usada nas *razós* de B143; B144 (esta, transcrita polo propio Colocci); B172 (copiada tamén polo humanista, ó final da composición: «Esta cantiga de cima [...]»); B1358, V966; B1359, V967; B1367, V975; B1368, V976 e B1369, V977.
- 25 Coa única excepción posible de Lopo Liáns, que, se ben pola súa colocación nos cancioneiros podería ser contemporáneo dos outros, pola súa relación con Johan Romeu de Lugo, que lle dedica unha sátira, parece un pouco máis tardío. De tódolos xeitos, tampouco dispoñemos polo momento de datos fiables que permitan supoñer que non puido estar activo Johan Romeu na primeira metade do s. XIII.
- 26 Cfr., ademais dos estudos específicos sobre eles, as «fichas biográficas» proporcionadas por Oliveira (1994).
- 27 Aparece nés *razós* que complementan as seguintes cantigas: B2, L2; B3; B1336, V943; B129; B142; B143; B144; B172; B454; B455; B553, V156; B886, V470; B888, V472; B917, V504; B935, V523; V592-593; B1062, V653; B1303, V908; B1304, V909; B1305, V910; B1308, V913; B1309, V914; B1313, V918; B1314, V919; B1316, V921; B1322, V927; B1323, V928-929; B1327, V933; B1329, V935; B1330, V936; B1330bis, V937; B1332, V939; B1338, V945; B1353, V961; B1354, V962; B1358, V966; B1359, V967; (B1360, V968); (B1362, V970); B1367, V975; B1368, V976; B1369, V977; B1390, V999; V1000; V1008; V1037; V1038; V1039; V1040; B1431, V1041; B1432, V1042; B1433, V1043; B1441, V1051; B1448, V1058; B1452, V1062; B1469, V1079; B1477, V1088; B1504; B1510; B1512; B1513; B1543; B1561; B1562; B1603, V1135; B1605, V1138; B1608, V1141; B1611, V1144; B1612, V1145; B1614, V1147; B1619, V1152; B1621, V1154; B1622, V1155-1156; B1626, V1160; B1655, V1189.

2.2. *Cantar e cantiga nas composicións* No interior das propias composicións, *cantiga* aparece limitada a unha cantiga de amor (*Que mui de grad'eu querría fazer*, de Pai Gomez Charinho, 114,18), tres de amigo (*Sedia la fremosa seu sirgo torcendo*, de Estevan Coelho, 29,1; *Fez ùa cantiga d'amor*, de Juião Bolseiro, 85,9; *Amigo, sey que á muy gram sazon*, de Johan Baveca, 64,5), e dúas de escarnio, dirixidas ambas contra o mesmo personaxe (*Sueir'Eanes, un vosso cantar*, de Afons'Eanes do Coton, 2,22; *De Sueir'Eanes direi*, de Pero da Ponte, 120,7).

No primeiro caso, Pai Gomez manifesta as súas dificultades para compoñer unha cantiga como se merece a *senhor* que o ten no seu poder, porque, por unha parte, «avia mester de saber / trobar mui ben» (II, 1-2), pero a el «peccador, / nunca Deus quisso dar a entender / atal razon qual og'eu mester ey» (II, 3-5), e, por outra, resúltalle imposible achar esa *razon* porque perdeu completamente o *sen*, e, cando quere trobar, o que fai é chorar. A composición da *cantiga*²⁸ convértese así, aparentemente, no tema da mesma, polo que non sorprende que se empregue o vocablo na primeira estrofa e na última (en ámbolos dous casos, no segundo verso):

Que mui de grad'eu querria fazer
ùa tal *cantiga* por mia sennor
qual a devia fazer trobador
que atal sennor fosse ben querer

[...]

E por aquesto ben vei'eu que non
posso fazer a *cantiga* tan ben
porque ia sôo fôra de meu sen

En dúas das cantigas de amigo, a fórmula *cantigas d'amigo* constitúe o refrán (29,1) ou forma parte del (64,5). Na composición de Estevan Coelho, vai precedida dos verbos *dizer* e *cantar*, que funcionan como sinónimos na estrutura paralelística na que se integran:

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d'amigo.

Sedia la fremosa seu sirgo lavrando,
sa voz manselinha fremoso cantando
cantigas d'amigo.
(estrofas I e II)

²⁸ Naturalmente, unha cantiga de amor perfecta, como cabe esperar dun trobador que se teña por tal e que cante á mellor dona do mundo.

Na de Johan Baveca dependen (como na de Pai Gomez Charinho) de *fazer*:

Amigo, sey que á muy gram sazon
que trobastes sempre d'amor por mi
e ora vejo que vus travam hy,
mays nunca Deus aja parte comigo,
se vus eu des aqui non dou razon
per que *façades cantigas d'amigo*
(estr. I)

A moza que fala na composición de Juião Bolseiro quéixase de que o seu amigo fixo por ela unha cantiga de amor (polo que o sintagma aparece destacado no incipit) fermosísima, que ela non pode deixar de apreciar e agradecer, pero que, precisamente pola perfección de que estaba adornada, provocou a súa morte:

Fex ùa *cantiga d'amor*
ora meu amigo por mi,
que nunca melhor feita vi,
mais, como x'é mui trobador,
fez ùas liras no son
que mi sacam o coraçon
(85,9, I)

Tanto Afons'Eanes do Coton como Pero da Ponte, nas súas sátiras contra Sueir'Eanes, prefiren a forma *cantar*, que é a que empregan na primeira estrofa (Pero da Ponte tamén na segunda; e Afons'Eanes na terceira, en dúas ocasións), e recorren só a *cantiga* como alternativa na terceira e última:

Sueir'Eanes, un vosso *cantar*
nos veo ora un jogar dizer
[...]
E, amigos, outra ren vos direi:
polo jogar a *cantiga* dizer
igual, non dev'o trobador a perder;
eu por Sueir'Eanes vo-lo ei:
ca dê-lo dia en que el trobou,
nunca *cantar* igual fez nen rimou,
ca todos os seus *cantares* eu sei.
(2,22, I, 1-2, e III)

mais desto se pod'el gabar:
que, se m'eu faço bon *cantar*,
a ele mi o soio fazer.

[...]

se lh'algun *cantar* faz alguen,
de lhi mui cantado seer;

Ca lhi troban en tan bon son
que non poderian melhor;
e por est'avemos sabor
de lhis as *cantigas* cantar;
mais al vos quer'eu d'el dizer:
quen lh'aquesta manha tolher
ben assi o pode matar

(120,7, I, 5-7; II, 6-7; III)

Cantiga aparece, pois, nestas composicións como obxecto directo dos verbos *fazer*, *dizer*, *cantar*²⁹. En tres ocasións ocupa un lugar preferente (o refrán en 29,1 e 64,5; o incipit en 85,9³⁰), e non está nunca en posición de rima (algo que sí acontece con *cantar*). En canto á cronoloxía dos autores, pode situarse, en liñas xerais, arredor de mediados do s. XIII, na corte castelá, quizais coa excepción de Pai Gomez Charinho, que está activo sobre todo no reinado de Sancho IV de Castela, e poida que tamén de Estevan Coelho, que podería ser un personaxe portugués atestigüado a comezos do s. XIV.

Cantar ofrece unha frecuencia de uso moi superior nos textos³¹. Advírtese a súa presenza aplicado a calquera dos tres grandes xéneros e o seu emprego por parte de trobadores de tódalas épocas, entre eles algúns dos máis antigos (Fernan Rodriguez de Calheiros, Pai Soarez de Taveirós, Martin Soarez, etc.), pero chega, por exemplo, a Don Denis. Complementa, sobre todo, os verbos *fazer* e *dizer*, pero rexístrase nun abano de contextos moito máis amplo có visto para *cantiga*. Do mesmo xeito, pode estar ubicado no refrán, no incipit, en posición de rima, usado

29 Ó mellor sería posible explica-la súa aparición no texto de Pero da Ponte para evita-la figura etimolóxica *cantares cantar*.

30 Aínda que non se trate dunha posición especialmente destacada, lembremos que na composición de Pai Gomez Charinho estaba no segundo verso das estrofas primeira e última, e que precisamente todo o texto xiraba arredor da intención de compoñer unha cantiga.

31 Vid., ademais das dúas cantigas de escarnio citadas (de Afons'Eanes do Coton e Pero da Ponte, respectivamente), Pero Garcia Burgalês (125,17; 125,45), Roi Queimado (148,9), Johan Soarez Coelho (79,37; 79,16), Fernan Gonçalves de Seabra (44,5bis), Martin Moxa (94,1; 94,12), Osoir'Anes (111,1), Fernan Rodriguez de Calheiros (47,24), Afonso Mendez de Besteiros (7,11), Afonso Fernandez Cebolhilha (3,7), Afonso x o Sabio (18,33), Don Denis (25,99; 25,135; 25,138), Pai Soarez de Taveirós (115,5), Johan Garcia de Guilhade (70,23; 70,4; 70,29), Vasco Perez Pardal (154,1), Airas Nunez (14,9; 14,14), Roi Fernandez (143,9), Johan Airas (63,17; 63,47; 63,36; 63,55), Pedr'Amigo de Sevilha (116,36; 116,22; 116,7), Pero Garcia d'Ambroa (126,1; 126,5; 126,13; 126,15), Lourenço (88,17; 88,16; 88,3; 88,14; 88,11), Estevan da Guarda (30,31), Lopo Liáns (87,9; 87,13; 87,18; 87,16), Martin Soarez (97,3; 97,8; 97,4), Gonçal'Eanes do Vinhal (60,5), Johan Perez d'Aboim (75,8), Johan de Gaia (66,3), Airas Perez Vuitoron (16,13), Caldeiron (24,1), Pero da Ponte (120,49).

como *dobre* (en 116,36, por exemplo), en estruturas paralelísticas, determinado por medio dun posesivo (*meu, teu, seu, vosso*), especificado coa indicación do xénero (*d'amor, d'amigo, de mal dizer*³²), e mesmo da modalidade compositiva escollida («o cantar vosso *de maestria*», 126,1, III, 3) ou da melodía utilizada («*En este son de negrada farey hun cantar*», 87,9, I, 1³³) e tamén do motivo ó redor do cal xira a composición («aqueste *cantar da égoa*», terceiro verso do refrán de 87,13; «*cantar d'ama nen de tecedor*», 16,13, III, 6). Vexamos algúns exemplos:

Rodrigu'Ianes, queria saber
de vós porque m'ides sempre travar
en *meus cantares*, ca ssey ben trobar,
e a vós nunca vos vimos fazer
cantar d'amor nen d'amigo; e por én
sse querede-lo que eu faço bem
danar, terrán-vos por ssem-conhocer
(88,14, I)³⁴

Hun cantar novo d'amigo
querrey agora aprender
que fez ora meu amigo
e cuydo logu'entender,
no *cantar* que diz que fez
por mi, se o por mi fez.
(116,36, I)³⁵

Oí og'eu ùa pastor cantar
du cavalgaba per ùa ribeira,
e a pastor estava senlleira;
e ascondi-me pola escuitar,
e dizia mui ben este *cantar*:
«Solo ramo verd'e frolido
vodas fazen a meu amigo;

32 Os sintagmas máis frecuentes son *cantar d'amor* e *cantar d'amigo*. Non rexistramos directamente ningún caso de *cantar d'escarnho*, pero, á parte de que se poida deducir en moitos casos do contexto, hai algún exemplo bastante significativo ó respecto, como o de Lourenço, 88,11: «con seus *cantares* vai-o *escarnir*» (I, 5).

33 Repítese, cunha alteración da orde no segundo hemistiquio («*hun cantar farey*») en II, 1.

34 Dado que estamos diante dun debate satírico literario, non é de extrañar que se repita *cantar(es)* en todas as estrofas desta *tensó* entre Rodrigu'Eanes e Lourenço (dúas veces na segunda de Rodrigu'Eanes), así como na *fiinda* correspondente a Lourenço.

35 Advértase o emprego de *amigo* como *mot equivoc* nos versos primeiro e terceiro. O *dobre* repítese nas outras dúas estrofas.

¡choran ollos d'amor! «

(14,9, 1)³⁶

Fez meu amigo, amigas, *seu cantar*,
per bõa fe, en muy bõa razon
e sen enfinta, e fez-lhi bon son;
e ùa dona lh'o quiso filhar;
mays sey eu ben por quen s'o *cantar* fez,
e o *cantar* ja valria ùa vez.

(70,23, 1)³⁷

Sofrer-lh'ei eu de me chamar senhor
nos *cantares* que fazia *d'amor*,
mais enmentou-me todo con sabor
de lhi saberem que mi quer gram ben.

Foi-m'el en *seus cantares* enmentar,
vedes ora se me dev'a queixar,
ca se non quis meu amigo guardar
de lhi saberem que mi quer gram ben.

(115,5, II-III)

Quer'eu en maneira de proençal
fazer agora un *cantar d'amor*,
e querei muit'i loar mha senhor

(25,99, I, 1-3)

Parece evidente, polo tanto, que a designación máis antiga, e á vez a máis utilizada polos trovadores para referirse ó produto do seu traballo, é *cantar*. *Cantiga* debeu de empezar a difundirse a mediados do s. XIII, pero sen chegar a desbancalo seu sinónimo nas preferencias dos autores. De tódolos xeitos, no momento en que os compiladores organizan os cancioneiros tal e como chegaron a nós a través dos apógrafos italianos e decidiron engadir esas aclaracións en prosa que coñecemos como *razós* ou rúbricas explicativas, a fórmula habitual debía ser xa *cantiga*; lembrémo-lo escaso número de aparicións neses lugares de *cantar*, e a súa limitación a algúns dos trovadores máis antigos, polo que poderían ser restos dun-

36 Neste caso o *mot equivoc* elixido é precisamente *cantar*. Como substantivo aparece no verso previo ó refrán (lémbrese que, neste caso, estamos diante máis ben da modalidade «à refrains»), polo que, con variación na posición, está repetido no mesmo verso de tódalas estrofas. Unha situación semellante a esta (verso previo ó refrán, con variacións) atópase tamén, por exemplo, en *Negueí mia coita des ùa sazon*, de Fernan Gonçalvez de Seabra (44,5bis).

37 Ademais de nos dous versos do refrán, ese *cantar* aparece (en diferente altura estrutural) no primeiro verso das tres estrofas, e na terceira repítese no v. 3.

ha versión anterior integrada sen modificacións nalgunha das fases da nosa tradición manuscrita³⁸. Isto podería conducir tamén a pensar que, efectivamente, a fragmentaria *Arte de trovar* transcrita nos primeiros folios de B foi redactada nun momento en que o uso de *cantar* quedara xa completamente relegado pola competencia de *cantiga*.

- 2.3. ***Outras aparicións de cantar e cantiga*** Dunha rápida ollada polas *Cantigas de Santa Maria*³⁹ despréndese unha situación semellante á contemplada na produción trobadoresca: no interior dos textos resulta máis frecuente o emprego de *cantar* ó longo de toda a colección (véxanse, por exemplo: «fezo *cantares* e sões», prólogo A, v. 25; «ond'este *cantar* fiz», ctga. 5; «e o *cantar* que o moço mais aposto dizia», ctga. 6⁴⁰; «se vos prazen estes meus *cantares*», ctga. 8⁴¹; «un miragre fremoso, de que fix meu *cantar*», ctga. 47; etc.⁴²). *Cantiga*, pola contra, non aparece na primeira versión de só 100 composicións (en realidade, cunha soa excepción, os casos recollidos corresponden precisamente ó último engadido de 200 *cantigas*), e non a rexistramos máis ca nos seguintes casos:

Desta razon vos direi
un miragre que achei
escrito, e mui ben sei
que farei
del *cantiga* sabrosa
(106, estrofa 1)

- 38 Para comprende-lo proceso de compilación da lírica galego-portuguesa, resulta imprescindible a consulta do libro de Oliveira (1994).
- 39 Vid. Mettmann (1986-1989).
- 40 Nesta *cantiga*, repítese tres veces máis: «era un *cantar* en que diz», «este *cantar* o menío atan ben o cantava», «e o *cantar* que dizias meu ja escaeciste».
- 41 Un pouco máis adiante, «non quis deixar seus *cantares*».
- 42 Poden verse tamén: «que lle praza do que dela disser en meus *cantares*», prólogo B; «de que fix un *cantar* da Virgen santa», ctga. 84; «qual este *cantar* dirá», ctga. 107; «ond'eu este *cantar* fiz», ctga. 135; «con loores e *cantares*», «e desto *cantar* fazemos que cantassen os jograres», ctga. 172; «quen lle *cantares* ou prosas faz de loor», ctga. 202; «e se *cantar* ou loor eu de ti dix», ctga. 265; «ond'aqueste *cantar* fiz», ctga. 266; «sirvamo-la un pouco ora'h nosso *cantar*», ctga. 270; «e un *cantar* que fige segund'esta razon», ctga. 284; «fez ùu *cantar* que disse», «que o *cantar* ouve feito», «cantando o *cantar* chorand'assaz», ctga. 291; «des i aqueles *cantares* eran dos miragres seus», ctga. 295; «porque me tal gradecen meus *cantares* e meus sões», ctga. 300; «un *cantar* me façan que seja [a]tal», «des i começou seu *cantar* a fazer», ctga. 307; «nunca por outra moller trobe nen *cantares* faça oy mais, ca non mi á mester», ctga. 316; «e porende quero del un bon *cantar* fazer», ctga. 361; «a que en nossos *cantares* nos chamamos Fror das flores», refrán da ctga. 366; «macar poucos *cantares* acabei e con son», «que dos miragres teus fezess'ende *cantares*», ctga. 401; «e nos roguemos en nossos *cantares*», ctga. 406; «cantando saborosos *cantares* e fremosos», ctga. 409.

En aquela vila ouve / un crerigo trobador
que sas *cantigas* fazia / d'escarn[n]o mais ca d'amor
(316)

Desto direi ùu miragre / que en Tudia avëo,
e porrey-o con os outros, / ond'un gran libro é chëo,
e que fiz *cantiga nova* / con son meu, ca non allëo⁴³,
que fez a que nos [a]mostra / por yr a Deus muitas vias
(347, 1)

Pero *cantigas de loor*
fiz de muitas maneiras
(400, 1)

Onde, tamén aquí, é de uso xeral *cantiga* é nas *razós* que preceden o relato dos milagres:

Este é o Prologo das *Cantigas de Santa Maria*, ementando as cousas que á menester eno trobar (prólogo B)⁴⁴.

Esta é a primeira *cantiga de loor de Santa Maria*, ementando os VII goyos que ouve de seu Fillo (1)

Esta *cantiga* é do mōesteiro de Jherusalem, como lles deu Santa Maria muito trigo en un ano caro e depois muito ouro (187).

Como el Rey Don Affonso de Castela adoeceu en Bitoria e ouv'hũa door tan grande que coidaron que morresse ende, e poseron-lle de suso o *livro das Cantigas de Santa Maria*, e foi guarido (209).

Como Santa Maria tirou un escolar de prijon en Touro porque lle fezera hũa *cantiga* eno carcer jazendo (291)⁴⁵.

Como Santa Maria livrou de prijon un cavaleiro por ùa *cantiga* que lle fez, que tiinna preso el Con Simon (363)

Prologo das *Cantigas das cinco Festas de Santa Maria* (410).

43 Aínda que non é este o momento de detérmonos no que poida significar, non queremos deixar de chama-la atención sobre esa indicación de *cantiga nova*, e tamén sobre a precisión de que o *son* foi composto directamente por el, non por outros ou tomado doutro lugar. Así mesmo, é importante ter en conta a indicación de que vai colocar ese milagre no *gran libro* que xa está cheo deles (¿a segunda versión, a de 200 cantigas? ¿ou aínda a primeira, de só cen?).

44 Reiterado no final: «Aquí sse acaba o Prologo das *Cantigas de Santa Maria*».

45 A pesar desa indicación da *razó*, cando no interior da composición se fai referencia a esa «cantiga», emprégase sempre *cantar*.

Por outra parte, aínda que non apareza explicitada, a voz *cantiga* vén suposta (tanto *cantar* como *miragre*, que serían as outras posibilidades lóxicas, teñen xénero masculino) en tódalas *razós* que comezan: «*Esta é como...*», «*Esta é de loor...*».

Poderíamos supoñer, á vista destes datos, que a substitución de *cantar* por *cantiga* estase producindo precisamente na época de Alfonso X, que ou ben puido proceder á redacción das *razós* unha vez rematada a elaboración dos textos, nun momento en que xa se prefería *cantiga*, ou ben —no caso de que fora previa esa indicación para que servise de pauta á composición do relato do milagre— que aínda resultaba máis normal o uso de *cantar*, se ben na última parte da colección comeza a introducirse tamén *cantiga*. E non queremos deixar de comenta-la aparición dunha forma masculina *cantigos* (¿*cántigos*?) na ctga. 187, complementando o verbo *rezar* («e toda aquela noite ar *rezaron* des en / *ynos e cantigos* todos a mui gran perfia»), que parece aludir a cantos litúrxicos ou relixiosos, igual, posiblemente, que os *cantos* que se atopan noutras composicións, referidos ós entonados polos santos⁴⁶:

E viu muitas maneiras y *santas e santos*
muit'alegres, que *cantavan saborosos cantos*,
que rogan polos crischãos [...]
(85)

Eno Parayso santo, / u estan *todo-los santos*
a Nostro Sennor loando / *con mui saborosos cantos*
(196)

Dereit'é que loemos / a que *todos los santos*
loan dias e noites / *con mui fremosos cantos*
(220)

E el de noite jazendo, / chegaron y *muitos santos*
con a Virgen groriosa, / cantando mui dulces *cantos*
(288)

Gier, na súa análise das diferentes designacións empregadas nas *Cantigas de Santa Maria* para facer referencia a este tipo de composicións, intenta establecer algunha diferenza de uso entre *cantar* e *cantiga*, polo que, nun primeiro momento, sinala que *cantar* «désigne surtout “le «texte” des *Cantigas*; c'est pour cela que l'auteur l'oppose à son “mélodie”» (Gier 1980: 145)⁴⁷, pero ten que reco-

46 Hai outro caso no que simplemente parece indicar tamén cantos relixiosos: «e mandaron log'aos sergentes / que a fezessen do fogo sayr / log'»; e *con cantos* / ela foi tantos / levada, quantos / mui de dur di-ria» (255). Ademais, na célebre ctga. 103, é o *canto* da *passarinna* (lembrémo-lo *canto das aves* de *Non me posso pagar tanto*) o que fai estar a un monxe trescentos anos extasiado.

47 Dado que se basea no mesmo verso («fezo cantares e söes»), esta é tamén a explicación que dá Montoya (1989: 66), que pretende xustificar dese xeito unha diferenza entre *cantar* e *cantiga*: «Cantar es, pues, el texto que después de puesta la melodía dará como resultado la cantiga».

ñecer que «d'autre part, *cantar* semble désigner l'ensemble formé par le texte et la musique» (Gier 1980: 146), que é exactamente o mesmo que indica para *cantiga*⁴⁸. Non deixa de resultar curioso que, mentres que para referirse ó conxunto das cantigas dedicadas a Santa María se fala do *livro das Cantigas de Santa Maria*, cando o Rei Sabio redacta o seu testamento en castelán os libros que as conteñen aparezan denominados «los libros de los *Cantares de loor de Sancta Maria*», «estos libros de los *Cantares de Sancta Maria*» (vid. Gier 1980: 154), como se nesta lingua fose preferida esa designación, algo que non ten correspondencia nas versións castelás en prosa que aparecen no códice T para vintecatro das vintecinco primeiras cantigas, nas que, unha vez máis, atópase a alternancia entre os dous vocablos sen que pareza existir diferenza ningunha entre eles (vid. Gier 1980: 154-156).

Non parece tampouco que sexa moi diferente a situación nos textos en prosa; nunha expurga apresurada destes puidemos constatar que a tradución galega da *Crónica General* e da *Crónica de Castilla* emprega *cantar* (non *cantiga*) referido a textos épicos ou narrativos:

E diz algũus en seus câtares, segundo cõta a estorja, que este frâçes Buyso...
(34.11)⁴⁹

Et algũus dizẽ en seu rromãço et seus câtarres que quando o soube el rrey, que mandou... (44.39)

Et dizẽ enos cantares que disso alj Bernaldo a Carlos que era sobrino del rrey Carlos, o Grande... (45.65).

Na *General Estoria*, o que canta *cantares* é Mercurio, e o contexto deixa entender que se trata de cantos de pastores, acompañados dalgún instrumento (neste caso, «hũas albugas»):

empero quelle osono vyña aos huũs dos ollos, cõ aduľçedume dos *cantares* de Mercurio, pero velaua dos outros (255.14)⁵⁰.

Tamén a *Crónica Troyana*⁵¹ rexistra *cantar* no sentido de 'canción' (I, 329.6), aínda que neste texto convive con *cantiga* («pagauasse das cantigas et de estormentos», I, 155.17).

48 Aínda máis, parece intentar establecer unha nova distinción explicando que «*cantar* désigne des chansons adressées à la Vierge autres que les *Cantigas*» (Gier 1980: 146), para aceptar a continuación que «Des *cantigas* peuvent être des pièces dédiées à la Vierge en général» (Gier 1980: 147).

49 As referencias numéricas (páxina nesta edición, liña) corresponden a Lorenzo (1977). Véxase así mesmo, no vol. II, o glosario (*cantar* está comentado nas pp. 276-277).

50 Citamos pola edición de Martínez-López (1963).

51 Consultamos a Parker (1958: 223). Aparece tamén a forma *canto*, pero referida, como noutros casos xa comentados, ó canto das aves: «as aves começan a fazer seus *cantos*» (I, 93.31; II, 239.10).

En resumo, os materiais de que dispoñemos amosan que a designación trobadoresca *cansó* non penetrou na lírica galego-portuguesa, nin sequera favoreceu o desenvolvemento dun *canción*, *cançon* que tivese existencia previa, probablemente porque estaba perfectamente instalada nos usos lingüísticos a forma *cantar*, que podía estar aplicada a diversos tipos de manifestacións interpretadas por medio do canto e con acompañamento ou non de instrumentos musicais. É mesmo posible que o emprego dese termo fose tan xenérico que non fixese distinción de ningún tipo entre *cantares* líricos e *cantares* épicos ou narrativos, pero que, en cambio, estivese restrinxido á literatura «popular» ou «folklórica», de onde o tería tirado a lírica trobadoresca, igual que fixo con toda unha serie de elementos formais, retóricos, e mesmo temáticos, que incorporou á produción culta, integrándoos harmonicamente nela.

A novidade, neste caso, estaría representada pola aparición —nun momento en que esa corrente xa estaba plenamente implantada e adquirira a súa madurez, é dicir, no período alfonsí— de *cantiga* (sen correspondencia no resto da lírica románica medieval⁵²), denominación que podería estar vinculada orixinariamente a cantos litúrxicos ou a certas modalidades da lírica latina medieval, se é posible establecela súa derivación de *CANTICA*, plural de *CANTICUM*⁵³; e non esquezamos, entre outras cousas, que no lat. medieval, como atestigua Honor. August. cant. praef. p. 350B, «hoc (...) distat inter canticum et carmen, quod certa lege metri carmen scanditur, canticum vero modulando canitur»⁵⁴. Unha vez aceptada a designación *cantiga*, esta puido ir sendo considerada a máis específica para referirse á obra elaborada polos trobadores (*cantar* podía resultar, en certo modo, confusa, se realmente se aplicaba a composicións de diversos tipos), o que explicaría o seu lento proceso de expansión ata desbancar —posiblemente xa na última fase do proceso de compilación dos cancioneiros, porque a preferencia dos trobadores por esta última é aínda unha constante na época de Don Denis— a *cantar*.

52 A súa aparición relativa nos cancioneiros casteláns non é máis ca unha pervivencia da forma galego-portuguesa, que, unha vez desaparecidos os ecos da chamada «escola galego-castelá» (é dicir, co *Cancionero de Baena*), queda totalmente varrida polas designacións *canción* y *dezir*.

53 Para Corominas-Pascual (1980, I: 813-815) é unha «voz emparentada con *canto* y su familia, pero su formación no es clara; quizá no procede, como ésta, del lat. *canere* 'cantar', sino de un céltico **CANTICA*, derivado de la raíz céltica *CAN-*, del mismo significado y del mismo origen indoeuropeo que la raíz latina». Son as razóns acentuais os principais impedimentos para relacionala co lat. *CANTICA*, pl. de *CANTICUM*, porque, dende o punto de vista semántico, quizais este parentesco sería o máis fácil de establecer. Unha derivación directa a partir de *CANTARE* —ademais de pola falta de documentación ó respecto— plantexa dificultades polo inusual do sufixo; de tódolos xeitos, podería non ser moi diferente doutras derivacións, como a de *AMICU*, -A < *AMARE*.

54 Cfr. Lehmann-Stroux (1969, II: 189).

12 *Levantou-s'a velida, un exemplo de sincretismo harmónico*

[J. L. Rodríguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Sompostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico (usc), 2000: t. II, 139-151]

É de todos coñecido¹ que o cancionero de Don Denis representa en certo modo —tanto polo número de textos conservados (en total, cento trinta e sete cantigas) como pola propia cronoloxía² e, naturalmente, pola posición relevante que ocupa na tradición galego-portuguesa— un compendio de toda a produción trobadoresca (non só peninsular, senón europea en xeral³), no cal poden atoparse utilizados case todos os recursos métricos e retóricos e desenvolvidos case todos os motivos temáticos presentes na lírica medieval⁴.

Non é, pois, de estrañar que o seu nome sexa un referente obrigado cando se buscan casos de utilización, por exemplo, de determinados artificios (*dobre, mordobre, palabra-rima*, etc.) ou combinacións estróficas; cando se queren detectar pegadas da influencia transpirenaica (non só en casos tan evidentes como *Quer'eu em maneira de proençal* (25,99⁵) ou *Proençaes soen mui bem trovar* (25,86)⁶, senón tamén cando se fala, entre outras cousas, de *pastorela*⁷ ou *canción de malmaridada*⁸; ou de

1 Basta con botar unha ollada a Gonçalves (1993b).

2 En termos xerais, pódese fixar a súa actividade poética ao longo do último cuarto do século XIII (naceu en 1261, e accedeu ao trono en 1279) e todo o primeiro cuarto do século XIV (morreu en 1325).

3 Lémbrese que foi fillo de Afonso III (de quen herdara un bo coñecemento da literatura galorrománica, adquirido por este monarca durante a súa estancia na corte do rei de Francia e no condado de Boloña, onde estivo en contacto con *trouvères* como Moniot d'Arras) e neto de Alfonso X o Sabio, e que estivo casado cunha princesa aragonesa descendente, por liña materna, de Federico II de Sicilia (co cal tamén tiña un certo parentesco, dado que Alfonso X era primo deste). Para estas relacións de familia pode verse, entre outros, Ackerlind (1981: 196), que traza unha árbore xenealóxica como «appendix A».

4 «Poeta tardío, Don Denis deixou na súa poesía unha condensación, recapitulación e síntese da tradición poética en que se formou e, ao mesmo tempo, unha especie de confronto creativo con os textos que «cita» ou aos quais «alude»» (Gonçalves 1993b: 210).

5 Citamos as cantigas polos códigos numéricos (que reproducen, con lixeiras variacións, os establecidos por Tavani 1967a) empregados na edición global do noso corpus trobadoresco (Brea 1996). Tamén os nomes dos trobadores son reproducidos coa forma gráfica alí utilizada.

6 E de evocacións de Bernart de Ventadorn ou Jaufré Rudel, por exemplo (vid. Ferrari 1984). Pénsese tamén na utilización de elementos como as *flores do verde pino* (vid. Roncaglia 1984).

7 Vid., entre outros, Lorenzo Gradín (1994).

8 Vid. Lorenzo Gradín (1991).

menções de protagonistas do xénero narrativo, como Tristán, Flores e Blancaflor; etc.) ou do aproveitamento dunha lírica supostamente tradicional; e o mesmo cando se fala de intertextualidade⁹ dentro do corpus galego-portugués (lémbrese a reelaboración que fai da cantiga de Johan Airas de Santiago *Tan grave m'é, senhor, que morrerei* (63,73)¹⁰, ou o *seguir*¹¹ da de Estevan Travanca *Amigas, quando se quitou* (36,1)...)¹².

Don Denis coñece a tradición trobadoresca, sábese parte dela e é consciente dunha herdanza que recibe a un tempo por transmisión familiar e por transmisión cultural¹³. E dá a impresión de que, ademáis, quere dar mostra evidente do seu saber e da súa capacidade para innovar asimilando, adaptando e transformando todo aquilo que forma parte do legado que recibe, un legado, por outra parte, bastante completo e complexo, na medida en que conflúen nel, dunha banda, un posible coñecemento directo da lírica tradicional e, sobre todo, da utilización desta por parte dalgúns trobadores galego-portugueses e, da outra, o orgullo de saberse depositario dunha dupla¹⁴ tradición trobadoresca (provenzal e galego-portuguesa¹⁵), da cal algúns dos representantes máis ilustres eran antepasados directos de Don Denis.

A mestría do rei portugués queda patente no conxunto da súa produción, pero agora queredrímonos deter un pouco nunha peza realmente singular canto á integración harmoniosa de elementos de diversas procedencias ensamblados con outros enteiramente novidosos, a difícil de encaixar cantiga de amigo *Levantou-s'a velida* (25,43), que reproducimos completa para proceder á súa análise:

Levantou-s'a velida,
levantou-s'alva,
e vai lavar camisas
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

9 Vid. Gonçalves (1992).

10 Véxase a análise que fai desta relación Gonçalves (1992: 150-152).

11 Considerado como tal, despois de comparalo con outros textos que empregan a mesma técnica, por Gonçalves (1992: 148-150).

12 Gonçalves (1992: 152-153) toma tamén en consideración «um exemplo de citação exclusivamente formal», o de *Senhor, pois me non queredes* (25,120), que podería ser unha especie de homenaxe a seu avó, xa que a súa estrutura aparece sobreposta á de *Non me posso pagar tanto* (18,26), coa que mantén así mesmo algunhas outras afinidades.

13 Sobre todos estes aspectos incide axeitadamente Gonçalves (1992, 1993b).

14 Ou tripla, se temos tamén en conta a súa familiaridade coa literatura en lingua de oïl.

15 Aínda que non sería imposible, semella máis difícil de probar que, ademais, tivese coñecemento da actividade da escola poética siciliana instaurada polos notarios e funcionarios da corte de Federico II.

Levantou-s'a louçana,
levantou-s'alva,
e vai lavar delgadas
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

[E] vai lavar camisas,
levantou-s'alva;
o vento lh'as desvia
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

E vai lavar delgadas,
levantou-s'alva;
o vento lh'as levava
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

O vento lh'as desvia,
levantou-s'alva;
meteu-s'alva em ira
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

O vento lh'as levava,
levantou-s'alva;
meteu-s'alva em sanha,
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

A estrutura desta composición revela un extraordinario dominio das técnicas que se consideran características da lírica galego-portuguesa. É unha cantiga de refrán que intercala o primeiro verso do refrán entre os dous que constitúen o dístico monorrímo que configura a estrofa. Tanto a presenza da rima asonante nos dísticos como a propia utilización do refrán intercalar¹⁶ establecen unha ponte coa lírica tradicional, xa que a poesía culta prefere a rima rigorosamente consonántica e, por outro lado, as cancións de danza estaban apoiadas nunha estrutura semellante a esta¹⁷. Pero Don Denis emprega un esquema único¹⁸ no corpus galego-

16 Vid. Beltrán (1984c). O refrán intercalar está presente —segundo a información proporcionada pola base de datos *MedDB*— nun total de 58 cantigas, das que 26 corresponden ao xénero de *Amigo*.

17 Vid., entre outros, Beltrán (1984a).

18 Cfr. Tavani (1967a, 119:1).

portugués (a6' B4' a6' C3' B5')¹⁹ e ofrece unha serie de vínculos intertextuais que dan conta do alto grao de elaboración do texto, como a propia disposición da palabra-chave *alva*, que aparece dentro do refrán como un *dobre* en posición de rima, dado que se repite ao final dos versos 2 e 5 de todas as estrofas.

O *leixaprén* combínase, como resulta habitual, co emprego das *cobras alternas*, e o paralelismo está primorosamente construído mantendo inalterable a primeira parte dos versos que se van repetindo sistematicamente e substituíndo o final dos mesmos polo sinónimo correspondente (*velida–louçana, camisas–delgadas, desvia–levava, ira–sanha*).

A alternancia *velida / louçana* nas estruturas paralelísticas atópase exclusivamente, ademais de en *Levantou-s'a velida* (que é o único texto en que aparece substantivada), nos seguintes casos:

- a) unha cantiga de Airas Nunes²⁰, *Bailemos nós ja todas tres, ai amigas* (14,5), onde o epíteto se aplica á amiga e ás súas compañeiras («e quen for velida como nós, velidas», I, 3 / «e quen for louçana como nós, louçanas», II, 3)²¹;
- b) outra de Don Denis, *De que morredes, filha, a do corpo velido?* (25,31), na que está referida ao corpo da moza²² («corpo louçano» aparece, como cabía esperar, en II, 1),
- c) dúas de Pero Meogo: *Digades, filha, mia filha velida* (134,2), na que se produce un diálogo entre nai e filla similar ao de 25,31; e *[Levovus'a louçana], levovus' a velida* (134,5), que tanto recorda a composición que nos ocupa.

É xustamente con este último texto co cal se ten buscado sistematicamente unha relación de intertextualidade (mesmo de *seguir*²³) para *Levantou-s'a velida*.

- 19 Os esquemas que máis se lle aproximan son probablemente os correspondentes a unha composición do seu fillo Afonso Sanchez (9,4), *Dizia la fremosinha* (a7' B3 a7' B3 C7'; nas estrofas I e III, C pasa a ser A), e outra (25,4) do propio Don Denis, *Amad'e meu amigo* (a6' B3 a6' C6), seguidos de unha de Johan Zorro (83,5), *Jus'a lo mar e o rio* (a7' B7 a7' [en III e IV, a6'] B8) e outra de Pedr'Eanes Solaz (117,4), *Eu velida non dormia* (a7' B4' a7' B7'), ademais do escarnio persoal de Lopo Liáns, ou Lias (87,6), *Ao lançar do pao* (a5' B3' a5' B5' B5' B5').
- 20 Téñase en conta que non é este o único exemplo de «coincidencia» entre Don Denis e Airas Nunez, pois, como xa puxo de relevo Tavani (1992: 101-103), *Amor faz a min amar tal senhor* (14,2) establece unha dialoxía con *Amor fez a mi amar* (25,15), á que parece querer responder contrapoiendo unha concepción do amor como fonte de esforzo e esperanza ao amor que provoca a coita de Don Denis (vid. tamén Gonçalves 1992: 154).
- 21 Advértase que na cantiga de Johan Zorro *Baylemos agora, por Deus, ay velidas* (83,1), que moi probablemente está reelaborando aquí Airas Nunez, a *variatio* producíase entre *velidas* (I, 1) e *loadas* (II, 1).
- 22 En realidade, *a do corpo velido / louçano* non é senón unha fórmula ampliada que ten o mesmo significado que *a velida / a louçana*.
- 23 De *seguir* considéraa, por exemplo, Cardoso (1977: 106). En calquera caso, a presentación da cantiga de Pero Meogo como «modelo» seguido por Don Denis está bastante xeneralizada na crítica (vid., entre outros, Reckert–Macedo 1976: 59, 101, 212), se ben, como se especificará máis adiante, Gonçalves (1992: 153) atopa máis afinidades cunha das *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X.

Certamente, estas dúas son as únicas²⁴ cantigas de amigo conservadas nos cancioneiros galego-portugueses que presentan o tipo de narración coñecida como «diexemática» (Brea – Lorenzo Gradín 1998: 48-50), é dicir, aquela en que só se escoita a voz do narrador, un narrador que describe, recorrendo a símbolos diferentes pero facilmente recoñecibles nos dous casos, a actividade que realiza a protagonista que sae do leito cando nace o día²⁵.

A composición de Pero Meogo carece nos manuscritos (B1188, V793) do primeiro verso²⁶ nas dúas primeiras estrofas, lacuna que Nunes ([1932] 1973, n.º 415) pretendeu encher anticipando os segmentos **Levou s'a louçana* e **Levou s'a velida* respectivamente, invertindo o segundo verso (ou segundo hemistiquio do primeiro) das dúas cobras, nunha proposta totalmente infundada, como xa sinalou Tavani²⁷. O encontro co amigo resulta explícito na terceira estrofa, e as características da cita están descritas simbolicamente mediante a acción de *lavar cabelos na fontana fria* e a presenza do cervo (omnipresente como «marca de autor» en Pero Meogo) que *volvía a auga*²⁸, «sugiriendo misteriosamente una intimidad amorosa de los sexos» (Asensio 1970: 47), intimidade que provoca a alegría da amiga («leda dos amores, dos amores leda»²⁹):

[...]

levous'a velida;

- 24 O número amplíase, naturalmente, se tomamos en consideración aquelas outras (que tampouco son moi numerosas) cantigas de amigo narrativas en que a técnica utilizada é a que responde ao tipo de «narración mixta» (vid. entre outros, Brea–Lorenzo Gradín 1998: 50-57).
- 25 A cantiga de Pero Meogo non fai referencia ao momento en que se produce o encontro; a de Don Denis sí, se interpretamos como sintagma temporal *alva* (vid. infra).
- 26 Ou do primeiro hemistiquio do primeiro verso, se optamos pola edición en versos de once sílabas, como fai, por exemplo, de Azevedo Filho (1974).
- 27 Cfr. Tavani. (1986b: 20-39): «Será fácil verificar qual a “mecânica” que preside ao paralelismo neste texto [...]. O que falta, portanto, é o primeiro segmento invariável, e falta em ambas as estrofes. Por consequência, é impossível que o verso inicial das duas primeiras estrofes seja o inventado por Nunes, sendo este um verso com variação. E é também evidente que —como esse verso perdido nunca mais se repete ao longo da cantiga, pois não está estruturalmente previsto que se repita— é de todos impossível reconstruí-lo» (pp. 33-34). Pese a esta última advertencia, e precisamente atendendo á posible relación entre a cantiga de Pero Meogo e a de Don Denis, Cohen propón unha reconstrucción do segmento perdido como **Levou s'aa alva* (vid. Cohen 1996: 45, n. 41).
- 28 Para o simbolismo de *lavar cabelos* (e *camisas*, ás que teremos que referirnos logo), pode verse, entre outros, Lorenzo Gradín (1990: 213-220); para o do cervo, Lorenzo Gradín (1990: 249-254.) E para a asociación coa auga da fonte, Lorenzo Gradín (1990: 202-211).
- 29 Lembremos tamén o «leda m'and'eu» de Nuno Fernandez Torneol, e o «led'and'eu» dese outro Nuno Fernandez que podería ser o mesmo trovador se se confirmase a hipótese de Oliveira (1994: 393-394). Outros retrousos en que a amiga se declara *leda* (ou espera estalo) son, por exemplo, os de 77,4; 79,5; 85,3; 92,7; nalgúns casos, a expresión de xúbilo pode aparecer xa no incipit, como sucede con *Que leda que o'eu sejo*, de Gonçal'Eanes do Vinhal (60,15), ou *Deus, que leda que m'esta noyte vy*, de Johan Mendiz de Briteiros (73,2).

vai lavar cabelos
na fontana fria,
leda dos amores,
dos amores leda.

[...]

Vai lavar cabelos
na fontana fria;
passa seu amigo,
que lhi ben queria,
leda dos amores,
dos amores leda.

[...]

Passa seu amigo
que lhi ben queria;
o cervo do monte
a agua volvia,
leda dos amores,
dos amores leda.

(134,5, estr. I, III; v³⁰)

Levantou-s'a velida omite a mención do amigo, que, non obstante, está presente simbólicamente no *vento*³¹ que provoca a *ira* / *sanha*³² da moza (polo que podería ser interpretado case como unha violación³³) desviándolle³⁴ as *camisas* / *delgadas* que ela está lavando. A protagonista de Pero Meogo *lavaba* os cabelos³⁵, a de

30 Téñase presente que esta cantiga, igual que *Levantou-s'a velida*, está construída mediante o paralelismo literal e o *leixaprén*.

31 *Vid.* ao respecto Beltrán (1984b). Tamén, Lorenzo Gradín (1990: 220-225).

32 Sobre a *sanha*, *vid.* Cohen (1996) e Vázquez Pacheco (1999).

33 «El viento es un principio elemental caracterizado por la violencia. Como fuerza activa, simboliza al principio masculino fecundador. En el texto hay una oposición *alva* / *vento*: uno lucha por no dejar escapar sus camisas (su intimidad); el otro arremete con fuerza y consigue llevarse *as delgadas* de la muchacha, la cual, ante la acción incontrolada y poderosa de su adversario, sólo puede manifestar su ira» (Lorenzo Gradín 1990: 221-222). *Vid.* así mesmo, entre outros, Reckert-Macedo (1976: 55).

34 Os verbos utilizados son *desvia* e *levava*; o segundo podería provocar un xogo de palabras («o vento lhas levava»), xa que tiña o significado tanto de 'levar' como de 'levantar' (¿as que lavaba ou as que levaba postas?). Lémbrese aquela canción castellana que reproduce, entre outros, Beltrán (1984b: 22): «Levantóse un viento / que de la mar salía, / y alzóme las faldas / de la mi camisa»; ou aqueloutra que recolle tamén Lorenzo Gradín (1990: 222): «Un mal vientecillo / loquillo con mis faldas: / ¡tira allá, mal viento! / ¡que me las alças!».

35 Igual facía a amiga (que é, así mesmo, *louçã*) á que Johan Soarez Coelho fai dicir *Fui eu, madre, lavar meus cabelos* (79,25), tamén nunha fonte onde atopou, para a súa satisfacción (quedou «pagada»), «o

don Denis as camisas; curiosamente, o verbo *lavar* «no reaparece en las *cantigas de amigo* sino en torno a otros motivos [...], pero es frecuentísimo en la tradición oral del Renacimiento» (Beltrán 1984b: 14)³⁶, e a única cantiga onde se lavan *camisas* é precisamente esta. Non é tampouco moi frecuente a mención desta prenda, pois só aparece noutras dúas cantigas de amigo³⁷: *Quand'eu soby nas torres sobe'lo mar*, de Gonçal'Eanes do Vinhal (60,13), na que a amiga lembra «a corda da camisa que m'el filhou» (III, 3); e unha «cantiga de santuario» de Martin de Ginzo (*Se vos prouguer, madr', o'jeste dia*, 93,7), na que a namorada intenta convencer a nai de que lle permita ir queimar candeas a Santa Cecilia «eno meu mant'e na mia camisa» (II, 3), para poder ver alí o amigo polo que morre. Tamén a alternancia *camisas/delgadas* é exclusiva de Don Denis³⁸, pero volve aparecer na lírica castellana, polo menos nunha canción que reproducen tanto Cardoso (1977: 108-109) como Beltrán (1984b: 19):

Cervatica tan garrida,
no enturbies el agua fría,
que he de *lavar la camisa*
de aquél a quien di mi fe

[...]

Cervatica tan galana,
no enturbies el agua clara,
que he de *lavar la delgada*
para quien yo me lavé³⁹

Semellante é o que acontece co *vento*. Ademais do uso paródico que ten na tensó entre «Don Arnaldo» e Alfonso x (21,1), emprégase en sentido recto en *Disséronm'oi, ay, amiga, que non*, de Pai Gomez Charinho (114,7), onde parece referirse ao perigo que representa ese elemento no mar, e no escarnio *Marinha Crespa, sabedes filhar*, de Pero da Ponte (120,21), no cal tamén fai referencia ás inclemencias do tempo

senhor deles». Pero Meogo repite o motivo en *Enas verdes ervas* (134,3), onde —igual que en *Fui eu, madre... — cabelos* alterna con *garjetas*.

- 36 Beltrán presenta algúns exemplos de cancións castelanas en que a acepción de *lavar* está moi relacionada coa que presenta nestas cantigas.
- 37 E nun «escarnio de amigo» de Johan Garcia de Guilhade, *Vistes, mhas donas: quando noutro dia* (70,54), na que o amigo «fez-mi tirar a corda da camisa» (II, 3), ademais de noutras dúas cantigas de escarnio: *Pois a todos avorrece*, de Estevan da Guarda (30,26), e *Esta ama cu'j'é Joham Coelho*, de Fernan Garcia Esgaravunha (43,4). Salvo na cantiga de G. Eanes do Vinhal, en todos os casos aparece *camisa* en posición final de verso, sempre rimando con *guisa*.
- 38 As outras composicións citadas en que se menciona a *camisa* non teñen estrutura paralelística.
- 39 Advértase que, neste caso, sí existe paralelismo e que aparecen tamén outros dos elementos simbólicos que vimos non en Don Denis senón en Pero Meogo: a *cervatica* que enturba a *agua fría*.

(«Eno abril, quando gran vento faz», I, 1). A identificación co amigo é unha «inno-
vación» de Don Denis na lírica galego-portuguesa, aínda que podamos poñela en
relación coa excepcional composición occitana atribuída a Raimbaut de Vaqueiras
Altas undas que venez suz la mar, sobre todo co que se di na segunda estrofa:

Oy, aura dulza, qui vens dever lai
un mun amic dorm e sejoir'e jai,
del dolz aleyn un beure m'aporta-y!
La bocha obre, per gran desir qu'en ai.
E oy Deu, d'amor!
Ad hora-m dona joi et ad hora dolor!
(Riquer 1975, II: 843-844)⁴⁰.

Esta presenza da brisa portadora do alento do amigo é moi similar á que se
produce na quinta cobra da alba⁴¹ anónima occitana *En un vergier sotz fuella
d'albespi*:

Per la douss'aura qu'es venguda de lay,
del mieu amic belh e cortes e gay,
del sieu alen ai begut un dous ray
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! tan tost ve.
(Riquer 1975, III: 1695-1696)

Lorenzo Gradín (1990: 223) analiza así mesmo exemplos deste tipo na lírica oitá-
nica, como un poema de Guiot de Dijon no cal «la sensación producida en la amiga
por el dulce soplo de la brisa —procedente del lugar donde se encuentra aquel que
le ha ofrecido *son homaige*—es la misma que la del texto occitano⁴²». Para Cardoso
(1977: 109-110), «o vento, que espalha o pólen, é símbolo de elemento fecundador,
que a tradição cristalizou em lendas (...). Assim se explica que o vento, que açula as
alvas camisas, meta em sanha ou ira o frêmito sensual da alva e velida»⁴³.

Canto ao outro elemento da natureza vinculado ás citas amorosas, a auga (pre-
sente duplamente en Pero Meogo, como *agua* e como *fontana*), téñase en conta

40 Vid. ao respecto, entre outros, D'Heur (1972). Alí poden verse máis exemplos procedentes tanto da líri-
ca occitana como da oitánica, que D'Heur clasifica en dous grupos (a *cansó*, por unha banda, e a «lyri-
que dramatique» por outra); vid. tamén Lorenzo Gradín (1990: 222-225).

41 Destacámola aquí precisamente pola dupla coincidencia con Don Denis: non só está presente, dalgun-
ha maneira, o vento, senón tamén a alba.

42 Refírese, neste caso, a *Altas undas*...

43 Este autor considera, ademais, que a disposición intercalar do refrán actúa, dalgunha maneira, «como
intensificadora do barulho ou rumor do vento» (Cardoso 1977: 110). Tamén para Lorenzo Gradín (1990:
221), «la estructura paralelística, la introducción del primer verso del refrán entre los dos versos estró-
ficos y el “leixa-pren” de la cantiga acentúan la acción repetitiva del viento que aturde a la muchacha e
imponen al poema un ritmo circular».

que, se ben que na cantiga de Don Denis non se atopen referencias a el tan explícitas como en Pero Meogo, a súa presenza ven requirida pola acción de *lavar*. Pero, ademais, ese *alto* do refrán ben podería ser un sinónimo de *rio*, se poñemos esta cantiga en relación con outra do propio Pero Meogo, *Digades, filha, mia filha velida* (134,2), na que a variación producida polo tipo de paralelismo escollido provoca a alternancia entre «nunca vi cervo que volvess’o río» (v, 2) e «nunca vi cervo que volvess’o alto» (vi, 2)⁴⁴.

Deixamos para o final un dos aspectos máis complicados de *Levantou-s’a velida*: o significado desa palabra *alva* tan estratexicamente colocada en dous versos do refrán (*vid. supra*). Resulta evidente que estamos diante dun término polisémico (e, por tanto, moi posiblemente utilizado de forma conscientemente ambigua), pois tanto parece referirse ao momento en que despunta o día como á propia brancura da amiga (ela mesma, metonimicamente), tanto á perceptible no aspecto físico como á figurada, é dicir, a súa pureza⁴⁵. *Alva* admite, así, polo menos unha dupla interpretación: como substantivo de valor temporal, ‘levantouse á alba’; ou como adxectivo, sexa considerado predicativo do suxeito (‘levantouse branca (pura, cándida)’⁴⁶) ou mesmo —substantivado— en función de suxeito (‘levantouse a alva’, metonimia da amiga). Ámbalas acepcións parecen posibles tamén no verso 3 das dúas últimas cobras («meteu-s’alva en ira», «meteu-s’alva en sanha», respectivamente), en que *alva* pode seguir desempeñando calquera das funcións sinaladas. En calquera caso, o que parece evidente é a insistencia de Don Denis no uso desa palabra-chave, probablemente, como fixo constar Gonçalves (1992: 153), como un caso de «intertextualidade alusiva» a seu avó Alfonso x, que a empregara (neste caso, en función de atributo) como *palabra rima* nunha *cantiga de loor*:

Virgen Madre groriosa,
de Deus filla e esposa,
santa, nobre, preciosa,
quen te loar saberia
ou podía?
Ca Deus que é lum’e dia,
segund’a nossa natura
non viramos sa figura

44 En realidade, os dous poderían estar funcionando neste texto como sinónimos de *fontana*, que é o lugar onde a amiga confesa que viu os cervos do monte que volvían a auga. Para o significado de *alto* e o seu funcionamento na lírica galego-portuguesa, *vid.* Magán Abelleira (1998: 146).

45 Tal vez tamén á cor da súa roupa íntima; isto é, polo menos, o que pensa Cardoso (1976: 109): «significa ora o romper da manhã, ora a roupa íntima da velida, ora, e por fim, a própria mulher e o seu corpo rico de ofertas, se não, pela pureza da cor, a sua virgindade».

46 No segundo caso, podería verse unha contraposición coa situación na que se atoparía despois da acción simbólica do vento arrebatándolle as camisas.

senon por ti, que *fust'alva*.
Virgen Madre groriosa...

Tu es alva dos alvares,
que faze-los peccadores
que vejan os seus erros
e connoscan sa folia,
que desvia
d'aver om'o que devia,
que perdeu por sa loucura
Eva, que tu, Virgen pura,
cobraste porque *es alva*.
Virgen Madre groriosa...

(Mettmann 1986-1989, III, n° 340, vv. 1-21)

Esta cantiga mariana, á súa vez, reproduce o esquema métrico de *S'anc fui belha ni prezada*, de Cadenet⁴⁷, que tamén presentaba o uso de *alba* como *mot-refranh* (algo, por outra parte, habitual nas albas occitanas en xeral, en que o término que dá nome ao xénero adoita aparecer en lugares destacados), pero co significado que lle correspondía na poética occitana, 'amanecer':

S'anc fui belha ni prezada,
ar sui d'aut en bas tornada,
qu'a un vilan sui donada
tot per sa gran manentia;
e murria,
s'ieu fin amic non avia
cuy disses mo marrimen,
e guaita plazen
que mi fes son d'*alba*.

(Riquer 1975, III: 1231)

É máis que posible que debamos buscar nas relacións que mantén *Levantou-s'a velida* con estes textos⁴⁸ ese carácter polisémico da voz *alba* e, á vez, unha das ra-

47 Vid. Gonçalves (1992: 153).

48 E quizais non debamos descartar tampouco outras posibilidades complementarias, como a apuntada por Vallín (1998: 335) a propósito da cantiga de Pero Meogo sobre a que parece basearse dalgún xeito a de Don Denis: «Este primer verso, leído ahora “Levou s'aa alva, levou s'a belida”, recuerda más que nunca al primero de la canción truncada o jamás rematada en acción amorosa de la bella Aaliz o Aeliz [...] “Main se leva bele Aaliz”. En primer lugar coinciden en el contenido: “Main se leva” y “levou s'aa alva” expresan la misma idea. Luego está la llamativa conformidad en la textura fonética: “bel Aali”, “belida”. «Belida» es prácticamente un anagrama de “bel Aaliz o Aeliz”; “se leva bel Aa” es a su vez casi otro anagrama de “Levou s'aa alva”». Sobre a historia e as distintas versións desta canción francesa, véxase Alvar (1984).

zóns que fan a cantiga tan interesante. De todos os xeitos, cando o trobador que nos ocupa é Don Denis, resulta difícil substraernos á impresión de que está poñendo en xogo toda a variedade de recursos de que dispuña e que sabía utilizar como ninguén.

Cando se intenta desmenuzar *Levantou-s'a velida*, salta á vista que o seu carácter pretendidamente «popular» resulta dunha complexísima elaboración a que non ousamos seguirlle os pasos. Parece compracerse en tomar como punto de partida a cantiga de Pero Meogo [*Levovus'a louçana*], *levovus' a velida*, pero sen perder de vista outras composicións deste mesmo autor e modificando decididamente os seus elementos simbólicos, ata tal punto que non cremos que se poida saber se foi el quen tomou directamente⁴⁹ do acervo popular o sentido erótico de *lavar camisas* (e a utilización de *delgadas* na variación paralelística deste) ou, polo contrario, quen o deixou impreso nela⁵⁰. Ou se procede da mesma fonte a identificación do vento co amigo, ou é un reclamo da lírica transpirenaica (e, logo, a poesía «tradicional» o incorporou pola tremenda influencia de Don Denis). Porque o noso rei trobador ten un dominio completo das técnicas, formas, símbolos e motivos do acervo popular (chéguenlle por vía directa ou indirecta, a través doutros trobadores galego-portugueses anteriores e contemporáneos), pero introdúceos na súa produción mediante unha requintadísima elaboración, que logra, ao mesmo tempo, provocar unha primeira impresión de sinxeleza, de facilidade, que tal vez permitiu que fosen asimilados como propios por esa mesma lírica popular. E, ao mesmo tempo, integra nela elementos que proceden da vertente aristocratizante, foránea ou propia⁵¹, e, en ocasións, retórceos, como fai coa *alva*, que emprega, por unha parte, como alusión a Alfonso X e, por outra, «á maneira occitana» (é dicir, cunha disposición estrutural semellante á que presenta nesa tradición), pero dándolle xustamente o sentido inverso (para os provenzais, a alba representaba claramente o momento da separación obrigada dos amantes que pasaran a noite xuntos), é dicir, facendo un reclamo da poesía peninsular de tipo tradicional, na que a moza se levanta ao raiar o sol para acudir á cita co amigo, como queda patente nalgunhas cancións castellanas do tipo de:

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Amigo, el que yo más quería,
venid a la luz del día.

49 Noutros casos, parece máis ben que o carácter «popularizante» de Don Denis pode ser indirecto, canto que está filtrado a través das composicións doutros trobadores que el toma como modelos.

50 Vid. tamén, ao respecto, as conclusións do traballo de Beltrán (1984b: 22-25).

51 Aínda que non poidamos deternos agora nestes aspectos, a *sanha* parece máis un comportamento propio dunha dona da corte que dunha mociña inxenua.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Amigo, al que yo más amava,
venid a la luz del alva.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Venid a la luz del día,
non trayáys compañía.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Venid a la luz del alva,
non traigáis gran compañía.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid

(Frenk 1987, n.º 452)⁵²

52 Poden verse tamén, entre outros, os números 1077-1089. Vid. así mesmo Wilson (1977).

Durante bastante tiempo se tendió a ver la lírica gallego-portuguesa como resultado de la confluencia de dos corrientes diferentes: una popular, autóctona, que tendría su manifestación más lograda en las *cantigas de amigo*, y otra culta, foránea (provenzalizante), expresada en las *cantigas de amor*. Ello provocaba, en cierta manera, una contraposición entre los dos géneros apoyada en la identificación de cada uno de ellos con una de esas dos vertientes; es decir:

- Cantiga de amigo = popular = autóctona
- Cantiga de amor = culta = foránea

Por fortuna, a medida que se fue profundizando en el conocimiento del corpus², se fue comprobando que ni la división entre los dos tipos de cantigas es tan tajante³ ni tampoco se pueden caracterizar, respectivamente, de forma global por medio de esos rasgos (considerados en exclusiva)⁴.

1 Hemos publicado una primera aproximación a este tema en Brea (2000c).

2 El punto de inflexión lo marca probablemente la publicación de dos trabajos claves de Tavani (1967a, 1980), que inician una nueva etapa en la investigación sobre la lírica gallego-portuguesa, en cuanto que el primero de ellos ofrece esquematizada y estructurada toda la variedad métrica existente, y el segundo supuso, de modo particular, un estudio de conjunto que compendia de manera clara, completa y ordenada todas las aportaciones anteriores, completándolas con una abundante investigación propia. El RM facilitó enormemente los estudios sobre recursos formales, y también, por ejemplo, sobre los llamados «géneros menores» (*prantos*, *cantigas encomiásticas*; o los caracterizados precisamente por su organización métrica, como el *descordo*), mientras que *La poesía...* (existe una traducción gallega en Editorial Galaxia, Vigo, 1986; y otra portuguesa, de Editorial Comunicação, Lisboa, 1990) llegaría a ser una referencia obligada para aproximarse a los problemas de la tradición manuscrita, a los aspectos de conjunto y a las características particulares de cada uno de los géneros, a la cronología, ámbito cultural y espacial de esta lírica, etc.

3 Prueba de ello son, entre otras cosas, esas cantigas de amigo que funcionan como espejo de las de amor; véanse, por ej., *Amigo, veestes-m' un di' aquí*, de Johan Airas de Santiago, o *Falou-m' oj' o meu amigo*, de Don Denis, que parecen responder a sendas cantigas de amor de los mismos trovadores (*Desej' eu ben aver de mia senhor*, en el primer caso, y *Senhor, que bem pareceades!*, en el segundo).

4 Teniendo en cuenta que pocos de los trabajos allí contenidos se centran en la lírica gallego-portuguesa o hacen referencia particularizada a ella, puede resultar útil, para conocer el planteamiento que se hace en la actualidad de este tipo de problemas, la consulta de Piñero Ramírez (1998).

Por una parte, el calificativo *popular* puede inducir a error, no sólo por la propia dificultad de definir ese concepto, sino también, y de manera particular, porque los textos transmitidos conjuntamente en los cancioneros no dejan de ser composiciones *de autores*⁵ (de los que, excepto para unos pocos, se conserva el nombre) con conciencia de tales, y, por consiguiente, fruto de una intencionalidad literaria en la que la presencia del acervo «popular» podría ser cualquier cosa menos espontánea. Por este motivo —y ciñéndonos a la *cantiga de amigo*—, preferimos emplear la terminología aplicada por Bec (1977) a la lírica galorrománica y hablar convencionalmente de vertientes *popularizante* y *aristocratizante*⁶ para intentar establecer la existencia de dos bloques bastante marcados dentro del corpus⁷; advirtiendo, sin embargo, que en buena parte de los textos los elementos configuradores de esas vertientes se encuentran tan entremezclados que resulta muy difícil establecer cuáles prevalecen, porque esa es también una de las peculiaridades de este género poético: lograr una simbiosis armónica⁸ de formas y contenidos vinculados al acervo folklórico con otros más específicos del «gran canto cortés», sin que el resultado produzca sorpresa (y, mucho menos, rechazo)⁹.

Por la otra, no es menos cuestionable —y cuestionada— la identificación entre lo popular y lo autóctono¹⁰ (frente a lo culto como foráneo); no hay más que echar un vistazo, por ejemplo, al libro de Lorenzo Gradín (1990) sobre la canción de mujer en la Edad Media para darse cuenta de cómo algunos de los motivos considerados más representativos del tipo «popularizante» de la *cantiga de amigo* ga-

- 5 Incluso podríamos decir *de grupos*, atendiendo al carácter eminentemente social de la actividad trovadoresca, en la que no cabe pensar en un poeta que compone aislado para expresar sus sentimientos, sino en un colectivo que acepta un código poético en el que cada uno puede moverse dentro de unos moldes a los que aporta algún que otro rasgo de originalidad, pero en el que resulta esencial esa especie de complicidad que se establece entre los autores, y también, en ocasiones, la competitividad «profesional».
- 6 Pretendemos, pues, con ello dejar claro que no nos referimos directamente a la lírica popular (o a la «aristocrática»), sino a la intención consciente de autores cultos de componer «a la manera de», es decir, de imitar, reproducir o adaptar rasgos propios de un tipo determinado de canciones.
- 7 De todos modos, aquí no vamos a ocuparnos más que de la primera de estas vertientes, que se ha presentado en ocasiones como la más representativa dentro de las *cantigas de amigo*, cuando, en realidad, los textos que se pueden adscribir a ella presentan un porcentaje relativamente reducido del corpus.
- 8 Puede verse un buen ejemplo de esa simbiosis (de elementos populares y cultos, autóctonos y foráneos) en la *cantiga* de Don Denis *Levantou-s'a velida*, a la que hemos dedicado un comentario en este sentido en Brea (2000a).
- 9 «Y es que la *cantiga de amigo* se presenta con una poética particular, en la que se mezclan y se superponen elementos heterogéneos. Se trata de una cultura pluridimensional, en la que intervienen un fondo tradicional antiguo y común a los herederos de la civilización romana; la influencia de la estética cortés, que gozaba del prestigio de la *auctoritas* provenzal, y también hay que tener muy en cuenta la dinámica del propio ejercicio literario de trovadores y juglares, que introdujeron en muchas ocasiones elementos de gran originalidad en los textos» (Lorenzo Gradín 1997a: 94).
- 10 Vid., por ejemplo, el resumen de la cuestión que presenta Frenk (1975: 64-65).

llego-portuguesa (los elementos simbólicos procedentes de la Naturaleza¹¹, entre otros) se extienden por todo el Occidente europeo. Y, del mismo modo, tampoco se puede descartar la posibilidad de hallar elementos «autóctonos», específicos, en composiciones de corte «aristocratizante». Si pasamos una rápida revista a las distintas modalidades de las que se reviste el género¹², apreciaremos cómo es posible que las *cantigas de romería* (o *de santuario*) y las *mariñas* no tengan paralelo en las otras tradiciones románicas¹³ (al menos, en la producción conservada, lo que podría equivaler a decir que o bien son modalidades propias del noroeste ibérico o, si existían motivos similares en otros lugares, no despertaron el interés de los autores cultos —y, en última instancia, de los compiladores—), pero el cantar *de malmariée* de Don Denis (*Quisera vosco falar de grado*) o la *chanson de toile* de Estevan Coelho (*Sedia la fremosa seu sirgo torcendo*) tienen claros referentes en la lírica oitánica¹⁴.

En cualquier caso, es evidente que la *canción de mujer* es, en cierto sentido, la forma propia de la poesía tradicional¹⁵; pero también lo es que este tipo de canciones empieza a proliferar en el Occidente medieval a partir del siglo x¹⁶, aunque no siempre fue considerada digna de imitación o de adaptación por parte de los autores cultos (recordemos que, aparte de las jarchas y las cantigas de amigo, sólo cuenta con una representación importante en la lírica francesa, siendo muy escasas las muestras que pueden localizarse en las producciones occitana e italiana), por lo que muy difícilmente podría ser considerada «autóctona» (aunque sí pre- y paratrovadoresca)¹⁷.

- 11 El propio hecho de funcionar como *símbolos* puede llevar ya a plantearse cuál fue el proceso (de carácter religioso, literario, sociológico...) que los consolidó como tales y que permitió que fueran asumidos muchas veces por ese tipo de lírica «tradicional» que circula preferentemente por vía oral, de autoría anónima o colectiva, etc.
- 12 Véase el capítulo que se les dedica en Brea-Lorenzo Gradín (1998: 215-265).
- 13 No olvidemos que *Altas undas que venez sus la mar*, atribuida a Raimbaut de Vaqueiras, es un *unicum* en la lírica occitana.
- 14 No en menor grado de lo que acontece en el registro aristocratizante con el reducido número de textos que pueden ser considerados (aunque sólo sea parcialmente) *chansons de change* o *escondits*. Y tampoco las *pastorelas* pueden ser entendidas sin tomar en consideración los representantes occitanos y, sobre todo, oitánicos de esa modalidad.
- 15 «Lo que más ha llamado la atención de los estudiosos ha sido la presencia constante y sistemática de composiciones puestas en boca de mujeres: frente a lo que ocurre en la lírica culta, el sujeto de la poesía tradicional es, en la mayoría de los casos, la mujer» (Alvar 1998: 104).
- 16 Vid. Alvar (1998); también Dronke (1996), y, de modo especial, Lorenzo Gradín (1990). En cualquier caso, la insistencia de la Iglesia en condenar y prohibir las canciones populares desde bastantes siglos antes «revela el poco éxito que tenían las prohibiciones y la vitalidad de que gozaba el lirismo tradicional» (Alvar 1998: 102).
- 17 Además del libro de Bec (1977), que se ocupa con bastante amplitud de estos aspectos, *vid.*, entre otros, Tyssens (1993).

En cuanto a las condiciones de transmisión de esta vena folkórica, no puede decirse que exista ningún tipo de intromisión de la lírica tradicional en la culta, pues lo que se produce es un aprovechamiento consciente —por parte de algunos trovadores¹⁸— de ese filón de raigambre popular, con un objetivo claro de renovar la poética a la que se adscriben. La cantiga de amigo es siempre lírica culta, lírica de autor, que toma de la vertiente popular el recurso de la voz femenina y, con él, otros elementos que le son característicos, pero siempre efectuando con ellos una reelaboración que busca, en no pocas ocasiones, provocar un efecto de sencillez, de ingenuidad, que, sin embargo, encierra en sí misma un complicado proceso de composición¹⁹.

De todos modos, como señala Tyssens (2000, I: 97), «si les textes apparaissent souvent contaminés par les genres courtois et aristocratiques, ils conservent aussi —du moins veut-on le croire— quelque chose d’une lyrique plus ancienne», por lo que vamos a intentar enumerar los rasgos que consideramos relacionados con esa «lyrique plus ancienne», entendida a la vez como de corte tradicional²⁰, detectables en las cantigas de amigo²¹.

1. Elementos formales Entre los rasgos de tipo formal que suelen ponerse de relieve como próximos a las canciones populares²² podemos destacar los siguientes:

- 18 Alvar (1998: 106) recuerda que «resulta significativo que sea siempre al final de los períodos llamados «clásicos» cuando aparecen los cruces de tradiciones».
- 19 Por lo que no es de extrañar que, en muchas ocasiones, no sea posible adscribir en su totalidad una cantiga de amigo al registro «popularizante», puesto que resuelta frecuente —como ya hemos señalado— que los trovadores introduzcan elementos representativos de esa vertiente en combinación con otros que podrían ser considerados «aristocratizantes».
- 20 No podemos pretender, con todo, agotar en este panorama la totalidad de los elementos popularizantes presentes en las cantigas de amigo, pues siempre será posible encontrar alguno en particular que no hayamos mencionado, del tipo de ese tópico del «viajero enamorado» que estudia Pedrosa (1995) en una cantiga —de amor, en este caso— de Joan Airas de Santiago. Intentaremos tan sólo prestar atención a los que parecen más significativos y mejor representados en este género poético.
- 21 No haremos, pues, referencia a otro tipo de rasgos (elocución oral, uso de proverbios, preferencia por el habla vulgar, etc.) localizables en las cantigas de escarnio y en otros lugares del corpus gallego-portugués en general (incluidas las *Cantigas de Santa María*), de los que se ocupa Filgueira Valverde (1988).
- 22 Beltrán (1987) analiza una parte de estos elementos en su introducción (que puede complementarse, entre otras cosas, con la introducción a Beltrán 1990), en el que recoge un total de cuarenta y tres composiciones de este tipo, que son las que «conservan el lenguaje, los temas y las formas del género originario, pero lo hacen con tal fidelidad y con tal calidad literaria como sólo esporádicamente podríamos encontrarla en otras áreas de la Romania» (Beltrán 1987: 11). Entre ellas incluye, de todos modos, tres cantigas de amor (las que llevan los números 10, 13 y 43), por considerar que presentan una clara interferencia de rasgos propios del registro de amigo popularizante: en la n° 13 (*Quand’eu vejo las ondas*, de Roi Fernandez de Santiago), efectivamente, está presente el mar y se utilizan los sinónimos *velida*–*fremosa*–*ben feita*, para referirse a la dama; en la 43 (*Faz-m’agora por ssy morrer*, de Vidal, judeu d’Elvas), los elementos aristocratizantes se combinan con otros popularizantes, como *cos bem talhado*–*fremosinha*, y la aparición en la primera estrofa de las *cervas* y el *cervo lançado*; por el contrario, en la 10 (E

- 1) El uso del *refrán*²³, que se encuentra en todas las tradiciones líricas vinculado de algún modo al registro popularizante²⁴, aunque no baste por sí sólo para definir éste²⁵, pues, si así fuese, casi todas las cantigas de amigo serían adscribibles a esta modalidad²⁶.
- 2) La preferencia por las estrofas compuestas por dísticos monorrimos (en versos cortos o largos), con un refrán de un solo verso, el cual, además, puede ser de pocas sílabas, y con predominio del esquema rimático aaB²⁷:

já, senhor, aque-vos min aqui, de Johan Mendiz de Briteiros), que es una cantiga de *mestría* totalmente aristocratizante, el único vínculo que podemos hallar con el resto del grupo es el último verso de la *fiinda* («como vai *cervo lançad'a* fugir»). La antología se completa con un anexo que ofrece seis textos procedentes de otras tradiciones líricas románicas (el occitano *Altas undas que venez suz la mar*, el oitánico *Main se leva la bien faite Aelis*, los catalanes *No puch dormir soleta, no e Si-m leví de bon matí*, y los castellanos *Cerbatica, que no me la buelbas* y ¡Ay! *un galán de esta Villa*), que prueban la existencia en la Edad Media de esa tendencia popularizante con una serie de rasgos comunes no sólo a toda la Península Ibérica, sino también, por lo menos, a toda la Europa románica, como puede muy bien advertirse en el extenso *corpus* analizado pormenorizadamente por Lorenzo Gradín (1990).

- 23 Queda claro que utilizamos *refrán* en el sentido que adopta habitualmente en la lírica gallego-portuguesa, que coincide con el primero de los tres que puede presentar en la producción francesa de la Edad Media (vid. al respecto el resumen que ofrece Tyssens 2000: 106-107), aunque las otras dos modalidades están presentes también (en mucha menor medida, especialmente el último) en los trovadores gallego-portugueses.
- 24 Piénsese en el uso que se hace de él, por ejemplo, en la lírica gallego-portuguesa y francesa, frente, sobre todo, a la tradición —mucho más apegada al registro aristocratizante— occitana, en la que Frank (1966, II: 58) registra tan sólo 63 composiciones (de las cuales 15 son anónimas) que contienen refrán, entre las que se encuentran preferentemente *albas*, *baladas* y *danças*.
- 25 Ni tampoco sea exclusivo, en nuestro caso, de las cantigas de amigo, puesto que se encuentra en todos los géneros poéticos gallego-portugueses. De todos modos, no deja de ser significativo que, mientras que en las cantigas de amor el porcentaje aproximado de cantigas de refrán se mueve en torno al 55 por ciento y en las de escarnio no llega al 33 por ciento, en las cantigas de amigo los números se invierten completamente, puesto que las construidas con la técnica de *mestría* rondan solamente el 7 por ciento del total (vid. *Infra* nota 29).
- 26 Tengamos en cuenta que, de los 501 textos etiquetados en la base de datos *MedDB* como «cantigas de amigo», 426 utilizan esta técnica compositiva, frente a sólo 34 que se construyen como cantigas de *mestría*; de las restantes, 26 se adscriben a la variante del *refrán intercalar*, que se corresponde, al menos parcialmente, con la segunda acepción de *refrain* que registra Tyssens —vid. *supra*—, y las otras 15 han sido transmitidas en su mayor parte de manera fragmentaria, pues sólo disponemos de una estrofa o, en algún caso, también de los primeros versos de la segunda, por lo que carecemos de criterio para clasificarlas como de *refrán* o de *mestría*.
- 27 Como variante de los dísticos, pueden ser empleados trísticos, o estrofas de mayor extensión; y el refrán puede tener una longitud variable, hasta llegar a ser, en algunos casos excepcionales, más largo que la propia estrofa. Véase, por ejemplo, *Madre, passou por aqui un cavaleiro*, de Fernan Rodríguez de Calheiros (el trovador que abre la sección de las cantigas de amigo en B y V), compuesta por tres estrofas *singulares* de dísticos endecasílabos (rima *femenina*, y asonante en la segunda estrofa) más un refrán monorrimo (con rima *masculina*) de cinco versos de diferentes medidas (9, 4, 4, 5, 9, respectivamente), que parece un cantar popular. O *Pela ribeyra do rio salido*, de Johan Zorro, que contiene dos estrofas *singulares*, también de dísticos monorrimos (en este caso, el primer verso es decasílabo y el segundo eneasílabo), seguidos de un refrán de cuatro versos tetrasílabos de rima alternante.

O meu amigo, que mi dizia
que nunca mais migo vivería,
par Deus, donas, aquí é ja!

Que muito m'el avia jurado
que me non visse mais, a Deus grado!,
par Deus, donas, aquí é ja!

O que jurava que me non visse,
por non seer todo quant'el disse,
par Deus, donas, aquí é ja!

Melhor o fezo ca o non disse:
par Deus, donas, aquí é ja!
(Pai Soares de Taveirós, 115,8)²⁸.

- 3) La presencia del paralelismo en cualquiera de sus variantes constituye, en palabras de Asensio (1970: 70)²⁹, «una de las más antiguas estrategias descubiertas y desarrolladas por los cantores-poetas en los lejanos tiempos cuando la poesía guardaba íntimos contactos con la música, la danza y la magia»³⁰. Su base es, naturalmente, la repetición, pero una repetición simétrica que responde a unas reglas fijas, aunque se puedan establecer distintos tipos de paralelismo, que —siempre siguiendo a Asensio (1990: 72)³¹— se pueden reducir a tres:

- a) paralelismo verbal, que afecta a las palabras (normalmente se repite el verso inicial cambiando sólo la palabra final por un sinónimo), como en:

Ay ondas, que eu vin *veer*,
se me saberedes *dizer*
porque tarda meu amigo
sen min?

28 Citamos las composiciones por los códigos numéricos (que reproducen, con ligeras variaciones, los establecidos por Tavani 1967a) empleados en la edición global del corpus trovadoresco gallego-portugués (Brea 1996). También los nombres de los trovadores son reproducidos con la forma gráfica allí utilizada, y los textos remiten a las ediciones reproducidas en ese corpus.

29 Vid. asimismo algunos otros trabajos ya clásicos sobre este procedimiento: Atkinson (1955), Tavani (1973). Vid. también, entre otras revisiones recientes del recurso, Beltrán (1995: 128-149) y Brea-Lorenzo Gradín (1998: 186-196).

30 A pesar de ello, no deja de poner de manifiesto su sospecha de que «la fusión del provenzalismo y el casticismo y, por tanto, la creación del paralelismo semántico se cumplió primero en la cantiga de amor palaciana» (Asensio 1990: 100).

31 Más adelante (Asensio 1990: 99-105) resume las diferencias existentes entre paralelismo semántico y literal o verbal.

Ay ondas, que eu vin *mirar*,
se me saberedes *contar*
por que tarda meu amigo
sen min?

(Martin Codax, 91,2)

- b) paralelismo estructural, que corresponde a la estructura sintáctica y rítmica y es probablemente el menos utilizado en las cantigas de amigo, en las que, frecuentemente, aparece combinado con el paralelismo verbal o el semántico:

Anda [mui] triste [o] meu amigo,
mia madr', e *á de mi gram despeito*,
por que non pôde falar comigo
e non por al, e *faz gram dereito*
d' andar [mui] triste o meu amigo,
por que non pôde falar [co]migo

Anda [mui] trist[e] o meu amigo,
mia madr', e *tenho que seja morto*,
por que non pôde falar comigo
e non por al, e *non faz gram torto*
d' andar [mui] trist[e] o meu amigo,
por que non pôde falar [co]migo

Anda [mui] trist[e] o meu amigo,
mia madr', e *anda por en coitado*,
por que non pôde falar comigo
e non por al, e *faz mui guisado*
d' andar [mui] trist[e] o meu amigo,
por que non pôde falar [co]migo

(Estevan Reimondo, 35,2)

- c) paralelismo semántico, que supone la repetición de significados o conceptos, permitiendo una mayor variedad estilística que los anteriores, pues la primera estrofa proporciona la clave temática de la cantiga y ésta se desarrolla en las posteriores con un movimiento circular que expresa una sustancia de contenido limitada:

Oje quer' eu meu amigo veer;
por que mi diz que o non ousarei
veer mia madre, de pram vee-lo-ei
e quero tod' en ventura meter,
e des i saia per u Deus quiser.

Por en qual coita mi mia madre ten
 que o non veja, no meu coraçon
 ei oj' eu posto, se Deus mi perdon,
 que o veja e que lhi faça ben,
 e des i saia per u Deus quiser.

Pero mi-o ela non quer outorgar,
 i-lo-ei veer ali u m' el mandou
 e por quanta coita por mi levou
 farei-lh' eu est' e quanto m' al rogar,
 e des i saia per u Deus quiser.

Ca diz o vervo ca non semeou
 milho quen passarinhas receou.

(Johan Soarez Coelho, 79,41)

- 4) El recurso al *leixaprén*³², con la consiguiente distribución de la composición en un número par de estrofas (en dísticos monorrimos) que se entrelazan en *cobras alternas*³³, se combina con el paralelismo literal y presenta un encadenamiento interestrófico consistente en que el segundo verso de la primera estrofa se repite como primero de la tercera, el segundo de la segunda como primero de la cuarta, y así sucesivamente³⁴:

Ondas do mar de Vigo,
 se vistes meu amigo?
 e ay Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
 se vistes meu amado?
 e ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
 o por que eu sospiro?
 e ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
 por que ey gran coydado?

32 «La conjunción de paralelismo y leixaprén marca con un sello personal las más bellas cantigas de amigo de los cancioneros, destinadas evidentemente a la danza coral» (Asensio 1990: 91).

33 Son en total 43 las cantigas de amigo que presentan esta estructura (aunque el número coincida, no son exactamente las mismas que recoge Beltrán 1987).

34 Es evidente que utilizamos *leixaprén* en una acepción restringida, que es la que goza de mayor tradición en la lírica gallego-portuguesa, porque cabe aplicarlo a recursos ligeramente diferentes de encadenamiento interestrófico, sobre todo si tenemos en cuenta las rúbricas y la terminología métrica utilizadas en el *Cancionero de Baena*; vid. al respecto Beltrán (1993a).

e ay Deus, se verrá cedo!

(Martin Codax, 91,6)

- 5) El empleo de rimas asonantes, que no estaba contemplado en el registro aristocratizante:

O anel do meu amigo
perdi-o so lo verde pino
e chor' eu, bela!

O anel do meu amado
perdi-o so lo verde ramo
e chor' eu, bela!

Perdi-o so lo verde pino;
por en chor' eu, dona-virgo,
e chor' eu, bela!

Perdi-o so lo verde ramo;
por en chor' eu, dona d' algo,
e chor' eu, bela!

(Pero Gonçalves de Portocarreiro, 128,3)³⁵

- 6) La aparición de ciertas irregularidades métricas, que pueden dar lugar a casos de hipometría o hipermetría que quizás se corregirían con ayuda de la música³⁶, como puede apreciarse en el siguiente texto, en el que las dos primeras estrofas se componen de versos decasílabos de rima masculina, mientras que la tercera contiene versos eneasílabos de rima femenina:

Por mui fremosa, que sanhuda estou
a meu amigo, que me demandou
que o foss' eu veer
a la font' ú os cervos van beber.

Non faç' eu torto de mi lh' assanhar
por s' atrever el de me demandar
que o foss' eu veer
a la font' ú os cervos van beber.

35 Éste es, de todos modos, un caso extremo en el empleo de la rima asonante, presente en todas las estrofas, pues lo más frecuente es que este tipo de rima se limite a una (a lo sumo, dos) estrofa, como puede verse en el ejemplo anterior de Martin Codax, donde sólo se detecta en la tercera estrofa. De hecho, D'Heur (1975b: 231-247), recoge sólo cinco cantigas de amigo que extienden la asonancia a toda la composición.

36 Vid. las indicaciones de Ferreira (1986) a propósito de las irregularidades métricas que presentan tres de las siete cantigas de Martin Codax. Vid. también Fernández Guiadanes *et al.* (1998: 246-247).

Afeito me ten ja por sandía,
 que el non ven, mas envía
 que o foss' eu veer
 a la font' ú os cervos van beber.
 (Pero Meogo, 134,7)

- 7) La inclusión de arcaísmos léxicos o soluciones fonéticas arcaizantes, como ha sido puesto de relieve repetidas veces³⁷ a propósito de formas como *irmana*, *louçana*, *salido*, *velida*, *treydes*, etc.; o el controvertido *ler* o *lez*³⁸:

Mia *irmana* fremosa, *treydes* comigo
 a la igreja de Vig', u é o mar *salido*:
 e miraremos las ondas!

Mia *irmana* fremosa, *treydes* de grado
 a la igreja de Vig', u é o mar levado:
 e miraremos las ondas!

A la igreja de Vig', u é o mar *salido*,
 e verrá i mia madr' e o meu amigo:
 e miraremos las ondas!

A la igreja de Vig', u é o mar levado,
 e verrá i mia madr' e o meu amado:
 e miraremos las ondas!
 (Martin Codax, 91,5)

- 8) La introducción directa (*narratio drammatica*) del diálogo que entabla la *amiga* con su enamorado, con la madre o con algunas confidentes³⁹ (incluso con elementos de la naturaleza, aunque, en este caso, puede tratarse de meras invocaciones, sin respuesta explícita de los interlocutores⁴⁰). Ese diálogo puede estar distribuido de diversas maneras: cada interlocutor puede ocupar una estrofa entera (o más de una), o bien pueden alternarse ambos entre el cuerpo de la estrofa y el refrán, repartirse el interior de una estrofa, o incluso ocupar cada uno un verso (la última variante es la que proporciona a la cantiga un ritmo más dinámico). Y, de todos modos, es posible que debamos restringir la caracterización como popularizante al diálogo que tiene

37 Vid., especialmente, Lapa (1982b: 143-155) y Cunha (1999: 214-217).

38 Sobre este término, *vid.* Tavani (1988b).

39 Esta tercera modalidad aparece normalmente en trovadores más recientes que las otras dos.

40 Esa respuesta, sin embargo, puede existir, aunque sea con carácter excepcional: recordemos, sin ir más lejos, aquella cantiga en la que Don Denis muestra a una amiga dirigiéndose en las cuatro primeras estrofas a las flores del verde pino (*Ai flores, ai flores do verde pino*, 25,2), y a estas tranquilizándola con las noticias esperanzadoras que le dan en las cuatro restantes.

lugar entre la amiga y la madre, porque en los que sostiene con su enamorado, y en buena medida también con sus confidentes, aparecen a menudo elementos conceptuales propios del registro aristocratizante:

—Dizede-m' ora, filha, por Santa Maria:

qual é o voss' amigo que mi vos pedia?

—Madr', eu amostrar-vo-lo-ei.

—Qual é o voss' amigo que mi vos pedia?

se mi-o vós mostrasedes, gracir-vo-lo-ia

—Madr', eu amostrar-vo-lo-ei.

—Se mi-o vós amostrades, gracir-vo-lo-ia

e direi-vo-l' eu logo en que s' atrevia.

—Madr', eu amostrar-vo-lo-ei.

(Nuno Fernandez, 106,8)

- 9) La utilización de sinónimos poéticos en alternancia en las estructuras paralelísticas (*amigo-amado, velida-louçana, salido-levado, frolido-granado*, etc.), de los que pueden verse varios ejemplos en algunas de las cantigas reproducidas arriba⁴¹.
- 10) Uso, aunque bastante limitado⁴², de términos específicos para referirse a la protagonista femenina⁴³: *pastor, moça, menina, pequena, louçana, velida, delgada, talhada*, etc.:

Ai Deus, que doo que eu de mi ei,

por que se foi meu amigu' e fique

pequena e d' el namorada.

Quando s' el ouve de Julhan a ir,

fiquei, *fremosa*, por vos non mentir,

pequena e d' el namorada.

Ali ouv' eu de mia morte pavor

u eu fiquei mui coitada *pastor*

pequena e d' el namorada.

(Pero de Veer, 123,1)

41 Vid. al respecto Fidalgo (1998b).

42 Excepto para *louçana, velida* y (*ben/de corpo*) *talhada* (/o), rara vez llegan a tres los textos en los que puede apreciarse la presencia de estos términos.

43 Vid. al respecto el libro de Corral Díaz (1996).

2. **Elementos conceptuales y temáticos** Como muestra de algunos aspectos que suelen acompañar a los anteriores para contribuir a caracterizar ese registro popularizante que estamos analizando, podemos tomar en consideración los siguientes:

- 1) La presencia de motivos simbólicos⁴⁴ que tienen su referente en la naturaleza (el agua, el viento, los ciervos, las aves, etc.), o bien en partes del cuerpo femenino (los cabellos, de modo particular) y en las prendas que lo cubren o adornan (camisas, cintas, brial...), así como en la realización de acciones relacionadas con esos mismos motivos (*lavar cabelos* o *camisas*, por ejemplo)⁴⁵:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei-m' eu d' ellos
e de mi, louçãa.

Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte e paguei-m' eu d' elas
e de mi, louçãa.

A la fonte [e] paguei-m' eu d' eles,
aló achei, madr', o senhor d' eles
e de mi, louçãa.

Ante que m[e] eu d' ali partisse,
fui pagada do que m[e] el disse
e de mi, louçãa.

(Johan Soarez Coelho⁴⁶, 79,25)

- 2) La aparición de la madre, normalmente como obstáculo para el encuentro de los enamorados (o como mujer más experimentada que intenta aconse-

44 Para una visión global de todos ellos, no sólo en la lírica gallego-portuguesa sino en todo el corpus medieval de la «canción de mujer», vid. Lorenzo Gradín (1990: 193-270).

45 Curiosamente, algunos de estos símbolos, que pueden encontrarse luego en canciones castellanas, como la aparición del *vento* (el amigo) o *lavar camisas* (la relación sexual), están poco presentes en las cantigas de amigo (de hecho, éstos dos aparecen únicamente en *Levantou-s' a velida*, de Don Denis, 25,43). *Lavar cabelos*, en cambio, es más frecuente, quizás porque va asociado al valor asignado a la disposición del cabello como indicio de estado civil de la mujer en la Edad Media.

46 Vieira (1997: 634) analiza los rasgos popularizantes de varias cantigas de este trovador y resume en él varios de los que hemos mencionado: «O refrão do tipo empregado por Joam Soarez: são versos curtos que introduzem uma qualidade física descritiva da beleza da donzela, em geral através de um arcaísmo como “velida” ou “louçana”». Destaca también, entre otros, la presencia de elementos simbólicos: «Entre os motivos mais constantes da lírica tradicional está o do encontro amoroso junto à fonte, ao rio, ao mar, ao qual se associa o do “banho nupcial” —às vezes representado pela lavagem dos cabelos ou de peças de vestuário, numa versão mais realista. O motivo da lavagem dos cabelos, empregada por Joam Soarez, associa-se ao do encontro amoroso e do auto-elogio da donzela» (Vieira 1997: 636).

jar a la hija sobre lo que debe o no debe hacer), aunque en ocasiones puede funcionar también como confidente o cómplice⁴⁷ de la amiga (y, mucho más raramente, del amigo):

—Digades, filha, mia filha velida,
porque tardastes na fontana fría?

—Os amores ei.

—Digades, filha, mia filha louçana,
porque tardastes na fría fontana?

—Os amores ei.

—Tardei, mia madre, na fontana fría,
cervos do monte a auga volvían.

—Os amores ei.

—Tardei, mia madre, na fría fontana,
cervos do monte volvían a auga.

—Os amores ei.

—Mentís, mia filha, mentís por amigo,
nunca vi cervo que volvesse' o rio.

—Os amores ei.

—Mentís, mia filha, mentís por amado,
nunca vi cervo que volvesse' o alto.

—Os amores ei.

(Pero Meogo, 134,2)

- 3) La importancia del paisaje como marco: los enamorados no se citan en un jardín o en una estancia palaciega, sino, con frecuencia, cerca de algún elemento acuático (la fuente, el mar, sobre todo), o al lado de un santuario⁴⁸ (que, en algún caso bastante significativo, como los de Meendinho o Martin Codax⁴⁹, entre otros, puede estar situado cerca del mar) y pueden aprovechar el pretexto de la celebración de una romería popular a la que la muchacha acude con permiso, o incluso en compañía, de la madre:

47 O acabar 'queriéndole bien' simplemente porque acepta que es el *amigo* de su hija, como en la cantiga de Nuno Fernandez *Aquí vej'eu, filha, o voss'amigo* (106,5).

48 Quizás uno de los casos más curiosos es el de Roi Fernandiz, *Se vos non pesar ende* (142,7), en el que la cita es, simplemente, «no monte», como se repite en el refrán.

49 En realidad, la cantiga de Meendinho y el grupo de composiciones de Martin Codax son las únicas piezas líricas gallego-portuguesas que pueden ser etiquetadas a la vez de «cantigas de romería» y de «marriñas».

Mia madre velida, e non me guardedes
d' ir a San Servando, ca, se o fazedes,
morrerei d' amores.

E non me guardedes, se vós ben ajades,
d' ir a San Servando, ca, se me guardades,
morrerei d' amores.

E, se me vós guardades d' atal perfia,
d' ir a San Servando fazer romaria,
morrerei d' amores.

E, se me vós guardades, eu ben vo-lo digo,
d' ir a San Servando veer meu amigo,
morrerei d' amores.

(Johan Servando, 77,17)

- 4) En cualquier caso, probablemente lo más representativo de esta corriente sea la imagen femenina que presenta, que no se corresponde con la *dona e senhor* típicamente trovadoresca⁵⁰, sino con una joven (a *amiga*, a *fermosi-ña*, a *louçana*...) que llora la ausencia o el engaño del amigo, que espera con ansia el momento de verlo, que expresa su alegría cuando todo acontece de acuerdo con sus deseos, que intenta convencer a la madre para que la deje acudir a la cita acordada, que pide ayuda a Dios, a la Virgen o a un santo, que invoca a la naturaleza, etc.:

—Ay, fremosinha, se ben ajades!

Longi de vila quen asperades?

—Vin atender meu amigo.

—Ay, fremosinha, se gradoedes!

Longi de vila quen atendedes?

—Vin atender meu amigo.

—Longi de vila quen asperades?

—Direy-vo-l' eu, poys me preguntades:

vin atender meu amigo.

—Longi de vila quen atendedes?

—Direy-vo-l' eu, poi-lo non sabedes:

vin atender meu amigo.

(Bernal de Bonaval, 22,5)

50 Una *senhor* que sí protagoniza otro grupo de cantigas de amigo (de corte más aristocratizante), como estudia Fidalgo (1998a).

- 5) En relación con lo anterior, la expresión del sentimiento amoroso resulta directa, viva, sintética, sin circunloquios excesivos y lejos del desarrollo conceptual que alcanza, por ejemplo, la *coita* en las cantigas de amor.

Ai, meu amigo, se vós vejades
prazer de quanto no mund'amades,
levade-me vosc', amigo.

Por non leixardes mi, ben talhada,
viver com' oj' eu vivo coitada,
levade-me vosc', amigo.

Por Deus, filhe-xi-vos de min doo;
melhor iredes migo ca soo,
levade-me vosc', amigo.

(Johan Soarez Coelho, 79,4)

No queremos acabar sin insistir, una vez más, en que, de todos modos, ninguno de los elementos que acabamos de señalar (y a los que podríamos todavía añadir algún otro) es exclusivo de la cantiga de amigo popularizante (ni siquiera de la cantiga de amigo en general), quizás con la única excepción de la rima asonante o de la presencia de hiper- e hipometrías, que sólo podrían aparecer en los demás géneros precisamente cuando se produce una imitación clara de las estructuras que hemos indicado. Y tampoco ninguno de ellos es suficiente para adscribir una composición a ese registro, pues con frecuencia se encuentran combinados con rasgos que corresponderían al registro aristocratizante. Por ello, sólo cuando se asocian en una misma cantiga una serie de elementos del tipo comentado podemos hablar de una intención decidida por parte del autor⁵¹ de elaborar una pieza que pudiera pertenecer a la poesía tradicional, hasta tal punto que, en algunas ocasiones, podría haber llegado a ser sentida por el pueblo como propia y a ser incorporada (olvidando su proceso creativo, y, por lo tanto, el nombre de su autor) al acervo popular, bien la composición como tal bien alguno de sus componentes.

Por otro lado, ha sido puesto de relieve por parte de bastantes estudiosos⁵² el hecho de que, aun cuando efectivamente estén vinculados de forma estrecha a una poesía folklórica de raigambre antigua, una parte de esos recursos formales apare-

51 Es posible que incluso se pueda hablar de una «moda popularizante» (como recuerda Vieira 1997), circunscrita a determinadas cortes y cultivada de modo magistral por algunos de los trovadores más hábiles y originales (pensemos, por ej., en el propio rey Don Denis).

52 Véase, por ej., el repaso que realizaba hace más de medio siglo Lapa de las hipótesis fundamentales que se barajaron para explicar los orígenes de la lírica trovadoresca, de manera particular el relativo a la 'tesis litúrgica', y cómo concluye al respecto: «No estado actual da investigação, pode já dar-se como certo este facto: o esquema versificatório e o elemento musical foram tirados da arte litúrgica, que continha, ao que parece, sugestões da arte popular [...]» (Lapa 1942: 66-67).

cen asimismo en la poesía litúrgica, por lo que resulta difícil establecer una relación de dependencia para las semejanzas que se pueden encontrar (también desde el punto de vista musical⁵³) entre las cantigas de amigo, la lírica tradicional y la poesía litúrgica, y directamente entre las dos últimas, pues tanto pudo suceder que el acervo popular se enriqueciese con elementos tomados del culto como que éste incorporase formas que les resultaban familiares a los fieles⁵⁴. Y tampoco resulta fácil, dado que nuestro conocimiento de la poesía popular más antigua es bastante limitado, establecer en qué medida, como acabamos de indicar, algunos de los rasgos de la cantiga de amigo popularizante fueron asumidos como propios por el folklore hasta acabar perdiéndose la conciencia de un posible origen culto.

53 *Vid.*, entre otros de época reciente, los diversos trabajos de Ferreira, de manera particular Ferreira (1996).

54 Para Lapa, el proceso podría llevar de la poesía popular a las cantigas trovadorescas, pasando por la liturgia; así, señala, a propósito del paralelismo, que «a liturgia, ou por acaso ou propositadamente, imitou o processo da poesia popular, executando os salmos alternadamente, a dois coros, no chamado canto antifónico. [...] De modo que é bem de crer que a liturgia, se não formou o paralelismo da nossa cantiga, obsteu pelo menos à sua deformação e desaparecimento, sancionado por uma aplicação ritual a velha usança popular» (Lapa 1942: 81). *Vid.* también Lapa (1982a).

14 Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa Maria*

[Alcanate. Revista de estudios alfonsíes, IV, 2004-2005: 269-289]

A Jesús Montoya¹

Cuando Alfonso X concibió su magno proyecto de realización de un *cancio-neiro* dedicado a María², posiblemente era consciente de que acometía una obra singular, que debía ser digna tanto de su destinatario (nada menos que la Madre de Dios) como del oferente, un rey con aspiraciones imperiales pero, sobre todo, un rey culto³, que aglutinaba a su alrededor una floreciente escuela trovadoresca, por una parte, y todo un equipo de expertos en traducciones y compilaciones de obras científicas e historiográficas, por otra. Y, en este contexto, no cabe esperar que tan magna empresa se forjase *ex nihilo*, sino que debía aprovechar todos los recursos que estaban a su disposición, que no parece que hayan sido pocos, porque, aunque no vamos a ocuparnos ahora de los aspectos materiales de los códices en los que se transcribieron las *Cantigas de Santa Maria*⁴, no podemos dejar de recordar el despliegue de recursos de que hacen gala, tanto en su tamaño como en la disposición y número de los textos y, de manera especial, en la notación musical y en la completísima serie de miniaturas⁵ que jalonan los pergaminos que los com-

- 1 Por razones ajenas a nuestra voluntad, no nos fue posible colaborar en el homenaje que, bajo el título de *Literatura y Cristiandad*, fue ofrecido hace unos años al Prof. Jesús Montoya (Alonso García-Dañobeitia Fernández-Rubio Flores 2001); por eso queremos dedicarle ahora este trabajo que debería haber sido incluido en aquel volumen.
- 2 Aunque no se conocen con certeza las fechas, Mettmann (1987) sugiere la existencia de tres fases en la configuración de esta tradición manuscrita: a) entre 1270 y 1274 se confeccionaría el antecedente de *To*; b) entre 1274 y 1277 se habría procedido a una primera ampliación, duplicando el número inicial y alcanzando así un total de 200 cantigas (colección a la que correspondería *T*); c) entre 1277 y 1282 se habría llevado a cabo la confección de *E*, a la vez que se intentaba acabar *F* (que debería contener 200 cantigas adicionales a las de *T*). Vid. también, al respecto, Ferreira (1994) y Schaffer (1995).
- 3 Sobre la imagen que quería dar de sí mismo el rey, vid. Snow (1999), Bertolucci (2001) y Fidalgo (2002b: 79-81).
- 4 Puede verse un resumen de la situación en trabajos de síntesis como: Montoya (1991), Brea (2000, 317-361) y, sobre todo, en el más reciente y completo de Fidalgo (2002b).
- 5 Además de los numerosos trabajos sobre éstas de Domínguez Rodríguez (de los que puede encontrarse una amplia relación en la extensa bibliografía proporcionada por Fidalgo 2002b), véase el compendio de Sánchez Ameijeiras (2002).

ponen, particularmente el llamado *Códice Rico* (Escorial, T. I. 1)⁶. Nada, a la vista de los resultados, autoriza a pensar que el Rey Sabio hubiera tenido la idea genial de crear un cancionero dedicado a Nuestra Señora sin otra inspiración que su propia devoción. Es cierto que se pueden advertir varias fases en la composición⁷ de la obra, desde una primera intención de reunir 100 cantigas hasta ese resultado final de más de 400, pero, tanto en la primera versión como en las sucesivas, los criterios organizativos están claros y se apoyan en cuidadosos cálculos numéricos⁸. Y el método de trabajo seguido por el monarca en sus restantes empresas «literarias»⁹ nos permite imaginarlo rodeado de un equipo que tendría entre sus primeras encomiendas la de compilar el mayor número posible de materiales para, a partir de ellos, diseñar ese *libro*¹⁰ que deseaba ofrecer a la Gloriosa.

No creemos agotar todas las posibilidades con las líneas que vamos a esbozar aquí, pero parece indudable que, en la configuración definitiva de las *Cantigas de Santa Maria*, confluyeron —además de la tendencia al enciclopedismo del siglo XIII¹¹— al menos tres corrientes paralelas, que podrían resultar excluyentes entre sí pero que acaban revelándose complementarias: la ya asentada tradición de *miracula* y *exempla*, la expansión del culto a María y el desarrollo de la lírica trovadoresca.

1. **El milagro literario** El MIRACULUM¹² nos pone en contacto, por su propia designación, con el concepto de ‘prodigio’ o ‘maravilla’, puesto que, aunque las «maravillas» de la evolución lingüística presenten hoy resultados aparentemente bien

6 Uno de los problemas relacionados con estas características de los códices alfonsinos es el de sus posibles destinatarios. Montoya Martínez (1986) supone que E sería la copia con la que quería quedarse el rey, puesto que cree que tenía intención de regalar al Papa Gregorio X los dos volúmenes de lujo en caso de que la entrevista que había previsto celebrar con él en Beaupré para plantearle sus aspiraciones imperiales diese los resultados apetecidos. En cualquier caso, tan lujosa presentación (y el propio formato) no parece compatible con una divulgación popular sino con una circulación, como mucho, restringida a la corte y el entorno real. Es posible que alguna cantiga estuviera destinada a ciertas celebraciones litúrgicas dedicadas a la Virgen, como podría deducirse de las alusiones de ese tipo contenidas en los propios textos, pero también lo es que su interpretación se produjera sólo en palacio, como una de esas «alegrías» a las que se refiere el título VII de la *Partida segunda*, cuando regula el pasatiempo regio y principesco (piénsese en la miniatura inicial del «código de los músicos»). En cualquier caso, no dejan de ser libros para exhibir, tal vez como símbolo externo del poder y la autoridad del monarca, del que indicarían, a la vez que la grandeza personal y política, la especial protección divina que lo hacía apto para sus pretensiones imperiales.

7 Además de la introducción de Mettmann (1986-1989), *vid.* Parkinson (1988).

8 *Vid.*, a modo de resumen de estos aspectos, Fidalgo (2002b: 66-77).

9 Puede obtenerse una visión de conjunto de este trabajo en la obra colectiva, coordinada por Montoya Martínez—Domínguez Rodríguez (1999).

10 Sobre el concepto de ‘libro’ y ‘cancionero’ en la Edad Media, y su aplicación a las CSM, es interesante la consulta del trabajo de Bertolucci (1984).

11 *Vid.* Fidalgo (2002b: 33-36).

12 Para todo lo relacionado con la dinámica milagrosa, puede verse, entre otros, Sigal (1985).

diferenciados, *milagro* y *maravilla* tienen un origen común¹³: el verbo latino MIRARI ‘asombrarse’, ‘mirar con asombro o admiración’, a su vez derivado del adjetivo MIRUS ‘asombroso, extraño, maravilloso’¹⁴.

Como forma literaria, el *milagro* es una narración breve en torno a un hecho extraordinario, relacionado con el culto a un santo, en un santuario bien determinado, referido a un beneficiario identificable, sincero y agradecido, que expresa su reconocimiento manifestando públicamente la gracia recibida delante de una autoridad (religiosa y/o notarial) y delante de los peregrinos de los santuarios. Supone una hierofanía de la *virtus Dei* que actúa a través de un santo y transforma una situación negativa, resolviendo una necesidad o un conflicto «in extremis», por lo que da lugar, de parte del beneficiario, a la alegría de la acción de gracias, a la expresión pública de la misma y a la exaltación del santo en cuestión¹⁵. La literatura miraculística (sobre todo en prosa y, al menos originariamente, en latín) es abundante en la Edad Media, posiblemente porque está legitimada por los propios Evangelios (los milagros realizados por Jesús para manifestar su divinidad) y por la concepción de la santidad como imitación de las acciones de Cristo. Pero, además, no parece que se imponga ningún centro de culto sin que a su alrededor se divulguen relatos de acciones milagrosas que sirvan como elementos de propaganda y de atracción, y justifiquen la afluencia de fieles a ellos.

No es difícil advertir que el *milagro* comparte con el *exemplum*¹⁶ una serie de rasgos esenciales: ambos son narraciones breves, presentadas como veraces, están destinados a la comunidad de los fieles y tienen una finalidad moralizadora.

13 «La merveille est le miracle (deux termes quasi synonymes dans ce genre de narration, et d'étymologie voisine), c'est-à-dire suivant la définition scolastique "ce qui est effectué par Dieu en dehors des causes qui nous sont connues" (*illa quae a Deo fiunt praeter causas nobis notas miracula dicuntur*)» (Kuntsmann 1981: 12-13).

14 MIRACULUM era toda ‘cosa asombrosa’, y fue precisamente la lengua de la Iglesia la que lo fijó con la acepción de ‘prodigio, milagro’, al tiempo que favorecía también el uso de MIRABILIS y, en particular, el de su plural neutro MIRABILIA (‘cosas que producen admiración’), con frecuencia complementado por un genitivo MUNDI o DEI. En consecuencia, puede decirse que, en mayor o menor medida, los *milagros* son narraciones de *maravillas*, al menos desde el punto de vista etimológico. Para Le Goff (1991: 13-15), la diferencia fundamental entre MIRABILIS y MIRACULOSUS estriba en que las «maravillas» suponen una multiplicidad de fuerzas, mientras que los «milagros» tienen un autor único, Dios, que se manifiesta a través de sus santos o de su propia Madre. Para una información más amplia sobre estos aspectos, puede verse Brea (1993b).

15 Este párrafo es traducción de una parte de Nascimento (1993: 460).

16 Este término tiene en la Edad Media varios significados, de los cuales el más común, heredado de la Antigüedad, era el de ‘ejemplo a seguir’, modelo de comportamiento o de virtud. Puede designar una función retórica, pero también un tipo particular de relato, usado como método de persuasión por los predicadores y los autores de obras morales, que elaboraron colecciones de *exempla* listos para ser utilizados en sus sermones con carácter ejemplarizante. Sus fuentes son muy variadas: la Biblia, vidas de santos, relatos históricos y literarios, fábulas, leyendas y tradiciones folklóricas, incluso la experiencia personal del redactor (sobre todo en el siglo XIII). Vid. Berlioz (1992), donde puede ampliarse la información y encontrar importantes referencias bibliográficas.

Además, el protagonista del *exemplum* puede ser un «héroe» en sentido amplio, pero también un santo (modelo de vida ejemplar), aunque no haya realizado necesariamente milagros. Se diferencian, sobre todo, en que la intervención divina (a través de la Virgen o de los santos) es más evidente en el *milagro*, que tiene una estructura un poco más compleja y en el que no suele faltar la intención propagandística. Pero el acontecimiento descrito en el *milagro* casi siempre puede ser presentado como *exemplum*, género que contaba con un modelo compositivo que ofrecía un patrón ajustado para la distribución del material narrativo, razón por la que es adaptado frecuentemente para la confección del *milagro*¹⁷.

En cuanto a la génesis del *milagro* como género literario¹⁸, no es preciso recordar que es el resultado de una corriente que remonta a los *Acta Martyrum* y a las *Passiones* que narran el sufrimiento y muerte de los mártires y se recopilan originalmente con una finalidad litúrgica. Cuando, con la legalización del Cristianismo (a partir del edicto de Milán de 313), deja de ser necesario dar la vida como testimonio de la fe, la conversión de un cristiano en santo ya no se produce a través de una muerte cruenta, sino de la trayectoria de una vida piadosa¹⁹, y ello convierte a los documentos hagiográficos en auténticas *vidas*, pues se requiere una mayor abundancia de detalles que den prueba de la virtud del protagonista (de manera especial, en los procesos de beatificación o santificación). Con todo, el paso de los *acta* a las *vitae*²⁰ no se produce de manera brusca, sino que puede advertirse cómo, entre los siglos IV y VIII, los elementos biográficos se van incorporando a los relatos de martirios, y también cómo, en paralelo a la idealización del *vir Dei* encarnado por el asceta, se

- 17 Las dificultades para delimitar los conceptos de *milagro* y *exemplum* están claramente expuestas, entre otros, por Cacho Bleuca, quien, después de varias consideraciones —y teniendo en cuenta análisis previos de Zumthor, Lacarra, Berlioz, Bremond, Le Goff y Schmitt—, concluye aceptando que «Desde el horizonte de expectativas de un recolector de *exempla*, los milagros pueden incorporarse sin ninguna variación que los diferencie. No obstante, no todos los ejemplos se podrían insertar en una colección de milagros como la de Berceo. Su intercambiabilidad tiene una única dirección, puesto que el universo narrativo del *exemplum* es mucho más amplio» (Cacho Bleuca 1986: 66). Sobre la importancia del modelo del *exemplum* en las *Cantigas de Santa Maria*, *vid.* Fidalgo (2002b: 135-139).
- 18 *Vid.* Brea-Fidalgo (2000). Entre los trabajos publicados posteriormente, *vid.* Boesch Gajano-Modica (2000), especialmente el artículo de Radding, que está orientado más «verso il processo intellettuale del riconoscimento dei miracoli che ai miracoli come tali; non a ciò che la gente pensava dei miracoli (nel senso di offrire una definizione di miracolo), ma a come la gente pensava ai miracoli; in sostanza, quali erano i processi intellettuali coinvolti nella determinazione della relazione esistente fra un corpo istituzionale —e dunque necessariamente molto generale— di dottrine e la grande varietà di avvenimenti specifici che erano (o non erano) miracoli» (Radding 2000: 93).
- 19 El martirio es reemplazado por el ascetismo y el monacato, sobre todo en la Iglesia de Oriente, impulsado por la doctrina agustiniana de la Gracia. El asceta y el eremita son considerados los herederos del mártir, pero, al no ser ya objeto de persecución, demuestran su «heroicidad» no a través de la muerte sino de la *virtus*, que se hace así funcionalmente equivalente al derramamiento de sangre.
- 20 La primera *Vita* conocida es la de san Antonio, redactada en 357 por san Atanasio, obispo de Alejandría (muerto en el año 373), con una finalidad exclusivamente didáctica y apologética por cuanto muestra la victoria del eremita sobre el mal.

promueve asimismo la redacción de *vidas* de los obispos²¹, como otra forma se ser testigos de Cristo: canalizando su actividad hacia la labor pastoral²².

A partir del s. ix culmina otro modo de interpretar la santidad: el santo, en su función de intermediario de Dios para la obtención de gracias y beneficios, es reconocido por su poder de oficiar milagros (sobre todo, de curación de enfermos). La identificación entre santidad y taumaturgia provoca que los milagros se multipliquen en la vida de cada santo y más allá de su muerte, y que sean recogidos en *legendae*²³ que acaban siendo muy similares entre sí, independientemente del santo protagonista. Y los milagros comienzan a independizarse de las *vidas*²⁴, en proporción directa a la proliferación de reliquias (algunas de ellas, traídas de Tierra Santa por los cruzados; otras, descubiertas —o redescubiertas— en esta época) y a la construcción de nuevos templos —o ampliación y mejora de los ya existentes— para acogerlas. Del mismo modo que disfrutaban escuchando el relato de las gestas de héroes épicos, los fieles se acostumbran al relato de hechos admirables, con lo que la vida de un santo deriva hacia el relato interminable de maravillas prodigadas por su intervención, de tal manera que las biografías de santos se convierten en «l’histoire de la collaboration de Dieu et de l’homme au cours de sa vie humaine» (Pernoud 1984: 262)²⁵.

- 21 El diácono Paulino de Milán redacta, hacia 422 y a petición de san Agustín, una *vida* de san Ambrosio, obispo de Milán (muerto un cuarto de siglo antes); san Agustín, a su vez, es propuesto para la veneración a través de una *vida* compuesta poco después de su muerte (430) por el obispo Posidio de Calama, su discípulo y amigo. Para todos estos aspectos, *vid.* Grégoire (1987). El vol. 6, 1999, de la revista *Hagiographica* contiene un interesante estado de la cuestión sobre «Gli studi agiografici sul Medioevo negli ultimi trenta anni in Europa», a cargo de diferentes autores que se ocupan de analizar el panorama bibliográfico en España (1-22), Francia (23-68), Gran Bretaña (69-89), Alemania (91-102), Italia (103-135), Bélgica (137-152) y Holanda (153-168).
- 22 La santidad ya no se juzga en relación con la imitación de la muerte de Cristo, sino con la existencia de un conjunto de virtudes o de fidelidad a las reglas; santo será aquel que reúna en su vida una suma de valores que hagan de él un «héroe» (como «héroe» había sido, en cierto sentido, el propio Jesús durante su vida terrena), y también un modelo de comportamiento. El santo, en principio, es un hombre corriente, pero tocado por la Gracia, por lo que en su vida todo va a ser excepcional y extraordinario.
- 23 Como resume Gross (2002: 929): «En tant que phénomène constaté, mis par écrit puis publié, et, par voie de conséquence, en tant que matière littéraire, le miracle relève de l’hagiographie. Il fait partie de la “légende”, *legenda* (gérondif neutre pluriel de *legere* “lire”), leçon édifiante, recueil de choses vraies qui méritent d’être lues. Le miracle justifie le culte du saint dont on vient vénérer les reliques, et complète par une illustration posthume l’autre aspect narratif de l’hagiographie, celui qui est en somme biographique: *Vita sancti*, la “Vie de saint”».
- 24 El modelo de separar *milagros* y *vida* se remonta al siglo vi, con Venancio Fortunato, que, en su *Vida* de Hilario de Poitiers (muerto dos siglos antes), presenta por primera vez la *vida* del santo dividida en dos secciones o libros: el relato estricto de la vida por un lado, y la relación de sus milagros por otro. Esta iniciativa fue secundada por Gregorio de Tours, quien —con sus cuatro libros de milagros de san Martín (más otros cuatro de otros santos y *confessores*)— asienta definitivamente un género de enorme éxito a lo largo de la Edad Media al ser emulado por Gregorio Magno en los cuatro libros de sus *Dialogi* (593-594).
- 25 *Vid.* también, entre otros, Ward (1987, 1995).

El relato de los milagros mantiene todavía, en ocasiones, una relación estrecha con la vida del santo²⁶, en cuanto que los prodigios pueden haber acontecido por mediación de aquel durante su vida terrena²⁷. En estos casos, la capacidad para conseguir que Dios realice maravillas puede actuar como una especie de marca o señal²⁸; por eso, uno de los modelos más frecuentes de este tipo consiste en que alguien —normalmente, un enfermo o una persona con problemas— acude al santo para rogar su intercesión y éste eleva su plegaria al Padre Eterno, quien accede al requerimiento. Los milagros acaecidos después de la muerte del santo tienen un carácter ligeramente diferente: los fieles dirigen su oración directamente al santo, aun sabiendo que su papel es simplemente el de mediador, y él —que forma ya parte de la corte celestial y goza, por ello, de un cierto poder por delegación divina— realiza el prodigio directamente, aunque siempre se aclare que ello sucede porque el Señor así lo ha dispuesto y para gloria suya; una gloria que comparte el santo y, por extensión, el santuario que alberga su cuerpo (en ocasiones, incorrupto) o alguna reliquia de éste.

Los *Libri* (o *Libelli*) *miraculorum* se van configurando, en general, a partir de los testimonios directos de los beneficiarios de los milagros, que desean dejar constancia de ellos para gloria del santo, o de quienes los presenciaron admirados y los transmiten con la misma intención (y la complementaria de atraer a los fieles al lugar de culto). Por este motivo, los relatos que contienen esos libros muestran siempre un deseo de verosimilitud, esforzándose por proporcionar datos precisos sobre fechas, lugares, nombres, circunstancias, etc., que, al menos aparentemente, puedan ser contrastados por quien albergue alguna duda sobre su veracidad²⁹.

- 26 «Il n'est pas toujours possible de dissocier les *Miracula* ou les *Virtutes* des autres types de récits hagiographiques, comme les *Vitae* ou les *Translationes*. Il n'en reste pas moins que, progressivement, sont apparus des recueils séparés de *Miracula*, non au sens (bien connu de l'hagiographie dès le IV^e ou le V^e siècle) de miracles de type biblique (guérisons, prophéties, etc.) qu'un saint aurait réalisés de son vivant, mais bien qu'il aurait effectués après sa mort, soit lors de la translation ou de l'élévation de ses reliques, soit sur ses reliques» (Dierkens 1995: 17).
- 27 Recordemos que, en las *vitae martyrum* y en las *passiones*, los milagros solía realizarlos —también a modo de señal— Dios directamente sobre su elegido a la hora del martirio, haciendo, por ejemplo, que sobreviviera a alguno de los tormentos infligidos, o que se viera salir su alma, en el momento de la muerte, en forma de paloma.
- 28 Es decir, por una parte, los fieles perciben (y comprueban) que se trata de un hombre tocado por la Gracia divina y que, por ese motivo, posee un don especial, y, por otra, el Señor quiere mostrar su poder precisamente a través de él atendiendo sus ruegos.
- 29 A pesar de ello, el repertorio de maravillas realizables por Dios utilizando algún mediador no parece ilimitado, por lo que no sorprende que un mismo prodigio (a veces incluso con coincidencia de nombres y otros detalles) pueda aparecer atribuido a santos diferentes en lugares incluso alejados entre ellos. Cacho Blecua (1986: 51) recuerda que «con ligeros ajustes se pueden insertar en diferentes colecciones, lo que implica que desde el punto de vista estructural lo importante es el hecho, siempre atribuido a un personaje con poderes sobrenaturales, sea un santo sea la Virgen».

Nos interesa destacar el carácter de transición que presenta el *milagro* literario en relación con los milagros incluidos en las *vitae*, en un sentido similar al planteado por Baños Vallejo (1989: 131-132), matizando opiniones como las sostenidas por Ebel (1965) y Montoya (1981), pues no encontramos un corte radical entre el milagro hagiográfico y el milagro como género literario autóctono³⁰. Aparte de que la extensión de los segundos pueda ser algo superior a la de los primeros (no en todos los casos), no se produce, por ejemplo, un verdadero cambio de «protagonista», pues el núcleo aglutinador sigue siendo el santo (o la Virgen), que actúa como intercesor para beneficiar (o, en su caso, castigar) a personas que se han hecho merecedoras de ello. Es cierto que, en los escritos hagiográficos, los milagros son de diversos tipos, y el santo (*in vita*) puede ser, en algunas ocasiones, él mismo el «beneficiado» por los favores divinos (precisamente como signo de santidad), mientras que los otros (igual que la mayoría de los realizados *post mortem*) presentan una estructura más uniforme, pero su función es idéntica: Dios utiliza a los santos (o a la Virgen) como instrumento para hacer patente su poder y, al mismo tiempo, para mostrar su predilección por aquel que ha elegido como mediador. Lo que sucede es que esa demostración divina adquiere un carácter distinto según el momento en que se produzca: en las *passiones* de los mártires, suele manifestarse a favor de estos cuando están siendo sometidos a suplicios, casi siempre públicamente, a fin de que sea advertido con claridad por quienes lo están presenciando; en las *vidas* de santos eremitas o de conducta ejemplar, tanto pueden acontecer prodigios cuyos efectos recaen sobre el santo (que sale indemne de algún peligro, por ejemplo) en su vida terrena como sobre alguna persona que, atraída por su fama de hombre virtuoso, acude a él para recabar su auxilio ante alguna adversidad; y, cuando el santo ya ha muerto y se veneran sus restos en algún santuario, la estructura del milagro responde normalmente a la tipología establecida por Ebel, sin que se haya producido una ruptura entre esos relatos y el correspondiente a la *vida* a la que aparecen asociados³¹.

2. **El culto a María** Si bien, como hemos indicado, los *milagros* constituyen una especie de complemento obligado de las *Vitae sanctorum* (suelen ser pruebas irrefutables de santidad en los procesos de canonización, además de elemento fundamental para la atracción de fieles a los santuarios) y existen desde antiguo, lo que ahora nos interesa de manera particular es su vinculación al florecimiento del culto a la Virgen María³², producido en los siglos XI y XII bajo la influencia de Oriente y que dará lugar a un número considerable de colecciones especializadas: los *mila-*

30 La diferencia fundamental consiste precisamente en que el milagro literario aparece desvinculado de la biografía. Como señala Baños Vallejo (1989: 130): «Hay una diferencia evidente: las Vidas de santos no sólo constan de milagros, sino que narran además los elementos biográficos anteriores».

31 Para un mayor detalle en la argumentación, *vid.* Brea-Fidalgo (2000: 120-133).

32 *Vid.*, entre otros, Arcangeli Marenzi (1968), Barnay (1999), Graeff (1963), Warner (1991).

*gros marianos*³³. La figura de María es indisoluble de la de Cristo. A finales del siglo IV, en la Iglesia oriental y en un contexto de vigilancia a los visionarios con revelaciones de inspiración herética, el teólogo confiaba a las apariciones de la Virgen el encargo de transmitir oficialmente la Palabra de Dios y de investir a los santos de un poder celeste³⁴, de tal modo que, a lo largo de los siglos V y VI, sus apariciones intervienen en la consolidación del dogma cristiano amenazado por las herejías. El concilio de Éfeso de 431 la proclamó formalmente Madre de Dios, y hasta el siglo VI se la representa normalmente como Virgen Madre y en actitud orante, que son los dos tipos base de la iconografía mariana. En Occidente, la creencia en las apariciones de la Virgen aparece fugazmente con la llegada del monaquismo, pero es casi insignificante hasta mediados del siglo IX³⁵, cuando resulta ya compatible con los progresos doctrinales y culturales, pero, sobre todo, con la reapertura del pensamiento latino a las categorías mentales del neoplatonismo cristiano.

El culto mariano conoce una gran evolución bajo el reinado de Carlos el Calvo: himnos, poemas, tratados, se dedican a describir la gloria, implorar y alabar a la Virgen María, que se convierte en la Reina del cielo y de la tierra y con ese título se asocia a la realeza. Como va exponiendo Barnay (1999) a lo largo de su libro, en el siglo XII obtiene un éxito sin precedentes la creencia en las apariciones de la Virgen³⁶. Después del IV concilio de Letrán, en 1215, esa creencia se adapta a los principios de la nueva pastoral de la Iglesia con el fin de eliminar la herejía, fortalecer la fe y hacer prevalecer su unidad en todas partes. La Virgen es propuesta como modelo a seguir, sirve de ejemplo a las órdenes religiosas y guía a las almas al conocimiento de Dios. No deja de ser curioso que, de nuevo (como hemos visto en el Oriente griego unos siglos antes), se refuerce el culto a María en una época en la

33 Estos *milagros* no son, como hemos visto, los primeros en la tradición del género, pues su proliferación no se produce hasta que el culto a María se confirma iconográficamente (recordemos que la primera representación de la Virgen con el Niño es la del Portal Real de la catedral de Chartres, de 1145), pero, a partir de ahí, superan en cantidad y difusión a los de los santos.

34 Vid. Barnay (1999: 19).

35 «Para el pensamiento oriental la imagen, como la visión, permiten el paso de lo visible a lo invisible, de lo sensible a lo inteligible, de la tierra al cielo. No ocurre lo mismo en Occidente, donde los clérigos, a partir del siglo VII, instalan otras mediaciones y abren otras puertas de acceso al mundo celeste. Los “viajes del alma al más allá”, género literario que describe las visiones de las almas que han retornado para dar testimonio de lo que ellas han visto en el cielo, permiten realmente suplir en parte el deseo de ver de los medievales» (Barnay, 1999: 34).

36 «Liberar a la humanidad de su sufrimiento, reconciliarla con Dios, es en realidad lo que pide el siglo a la Virgen convertida en Nuestra Señora. Al mismo tiempo que la Madre del Señor irrumpe en la piedad y capta la devoción de las multitudes, se muestra cada vez más a las miradas del hombre medieval. [...] En su presencia se rescata la culpa, huye el diablo, se arrepienten los que han pecado. Se disuelven las epidemias y el miedo. [...] Los visionarios tienen el rostro de la humanidad que se presenta con el aspecto más miserable, entregada a las epidemias, a la enfermedad, sometida al pecado. Tienen también el rostro de los santos. A todos la Virgen les concede ver su rostro de Madre de misericordia. Ella guía, protege, salva y conduce a los hombres hacia la luz» (Barnay 1999: 44-45).

que la Iglesia oficial se ve obligada a combatir movimientos heréticos o, al menos, no totalmente ortodoxos (cátaros, valdenses, humillantes...)³⁷.

La emergencia de María como figura bien individualizada afecta al conjunto de la vida litúrgica, como corroboran ya la práctica carolingia de las misas votivas (de las que una tiene por objeto honrar a la Virgen), y el hecho de que comience a dedicársele un día a la semana (el sábado) con oficio propio. Al principio disponía de una fiesta única (el primero de enero), pero entre finales del siglo VII y el siglo IX se le van añadiendo otras cuatro: la Anunciación (el 25 de marzo), la Asunción (el 15 de agosto), la Natividad (el 8 de septiembre) y la Purificación (el 2 de febrero). En el siglo XI comienza a discutirse el dogma de la Inmaculada Concepción, pero resulta bastante controvertido y no se consolidará hasta un poco más tarde, formando parte del grupo de festividades que se imponen entre los siglos XIV y XV, junto con la de la Visitación, la Entrada en el templo y los Dolores. El interés que despierta explica la aparición de auténticas controversias doctrinales alrededor de su pureza (¿ya en el momento de su concepción?) y de su subida al cielo (¿en gloria y en forma corporal?), y de polémicas al respecto con los representantes de las otras dos religiones de Libro (el Judaísmo y el Islam). En el siglo XII, María se ha convertido en una figura central, hasta el punto de eclipsar a su hijo en una parte de la literatura cristiana, que la contempla como mediadora entre lo humano y lo divino, entre el fiel implorante y el Dios hecho hombre. Se la representa sentada en el trono celestial, con su Hijo en brazos, y en ocasiones con la cabeza inclinada dulcemente hacia Él. Es considerada, además, patrona y personificación de los movimientos comunitarios y su destino se confunde con el de la sociedad, con el de la Iglesia, a la que representa, a la vez, como madre, hija y esposa de Cristo³⁸. No puede olvidarse tampoco que, en el desarrollo literario del tema mariano, tienen bastante importancia la iconografía y los evangelios apócrifos (que vienen a complementar los escasos rasgos biográficos de la Virgen que proporcionan los textos canónicos)³⁹.

37 «La popularité que connaît à cette époque la dévotion mariale est à mettre en relation, en effet, avec l'exigence, manifestée par les mouvements populaires et, plus tard, certaines hérésies d'une nouvelle forme de religiosité, plus proche à la fois du message évangélique et des aspirations du peuple. Le culte réservé à la Vierge, qui coïncide avec l'apparition des nouveaux ordres monastiques se réclamant de sa protection, apparaît par conséquent comme l'un des moyens que se donne l'Église pour canaliser les ferments qui agitent les consciences, pour populariser en d'autres termes une religion ressentie comme trop abstraite et éloignée de la sensibilité du grand nombre. Para l'intermédiaire de Marie, créature divine mais aussi terrestre, l'Église fournit une image plus humanisée de la religion, plus accessible aussi, la Vierge étant présentée dans un rapport permanent de proximité et de disponibilité envers les fidèles» (Cabailot 1999: 36).

38 Vid. Iogna-Prat (2002). Vid. asimismo, entre otros, Montoya Martínez (1999-2000). Y Warner (1991), que estudia la figura de María bajo varios aspectos fundamentales relacionados con su culto: virgen, reina, novia, madre y mediadora.

39 «Il materiale apocrifo, che ha incominciato a fiorire fin dal II secolo, e che ha trovato forse la sua origine dal desiderio di inserire la figura della Vergine in una realtà storica meno avara di dittagli e di notizie di quella offerta dai Sinottici, divenendo la fonte remota o prossima dell'opera letteraria e dell'arte figura-

Uno de los personajes que más parece haber contribuido⁴⁰ a la propagación del culto a María en la primera mitad del siglo XII es Bernardo de Claraval, con sus cuatro homilias en alabanza de la Virgen, que, si bien son una obra de juventud y representan cuantitativamente una parte insignificante en el total de su producción⁴¹, tuvieron una enorme difusión, pues hay constancia de que fueron tan copiados que se conservan 78 manuscritos del siglo XII y comienzos del siglo XIII. Domínguez Rodríguez (2001) rastrea las huellas del influjo de San Bernardo en las miniaturas del Códice Rico alfonsino (T. I. 1) para concluir que esas homilias —con su doctrina de la *compassio Mariae* y la *scala salutis*— han podido influir en las representaciones de la Crucifixión y del Juicio Final, y que incluso es posible que la viñeta segunda de la cantiga 56 represente al propio San Bernardo escribiendo y que la cantiga 54 recuerde el milagro de la *lactatio* del que el propio santo fue beneficiario⁴².

Cada santuario —catedrales, colegiadas, monasterios...— consagrado a Nuestra Señora elabora una especie de anales maravillosos que la tienen como protagonista y en los que, al lado de los relatos históricos propios del lugar —nacidos de hechos que se presentan como constatados—, se deslizan verdaderos cuentos⁴³, siempre destinados a engrandecer la confianza en la Madre de Dios. Entre las colecciones más célebres están los *Miracles de Notre-Dame de Roc-Amadour*, anónimos, que reúnen 126 relatos de distinta extensión. En Laon, Hermann compone un marial análogo al que compila Hugo Farsito para la catedral de Soissons; en el primer tercio del siglo XIII, un clérigo anónimo recoge 27 milagros de la Virgen en Chartres...⁴⁴; en Inglaterra, destaca la compilación de Guillermo de Malmesbury; en Portugal, las colectáneas de milagros marianos tienen uno de sus más completos representantes en el *Marial alcobacense* de los siglos XII-XIII, algunas de cuyas

tiva mariologica» (Arcangeli Marenzi 1968: 10). La biografía de María, hasta su maternidad, puede verse en González-Isart-González (1997).

- 40 Directa o indirectamente, pues su influjo parece haberse incrementado a través de San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino, San Alberto Magno..., para decrecer luego en los siglos XIV y XV y volver a recuperar más tarde un nuevo impulso bajo los ataques del protestantismo (*vid.* Arcangeli Marenzi, 1968: 9-10).
- 41 Según Huille-Regnard (1993: 27-28), la obra marial de San Bernardo supone el 3'5 por ciento del total de sus escritos (26), y presenta a la Virgen sólo en su calidad de Madre del Rey y de mediadora, aunque su maternidad espiritual la convierte en corredentora. Las imágenes que utiliza (estrella, flor, etc.) están tomadas de la Biblia (en especial, de los Salmos) y de los comentarios de los Padres de la Iglesia.
- 42 *Vid.* Domínguez Rodríguez (2001).
- 43 Parte de estas leyendas tienen sus raíces en el folclore pagano. Además, los autores de *Milagros* no tienen tampoco inconveniente en apropiarse de hechos prodigiosos acontecidos en otros lugares. Sobre estos aspectos, puede verse, entre otras cosas, el resumen que hace Gros (2002).
- 44 Signori (1996: 281) ofrece un cuadro cronológico de las primeras colecciones importantes de Milagros marianos, desde la de Rheims (924-962) hasta la de Beaune (1290). También Arcangeli Marenzi (1968: 129-130) proporciona una relación de relatos en latín procedentes de las fuentes más diversas. En cualquier caso, es de consulta obligada el repertorio de Poncelet (1902).

narraciones presentan versiones próximas a las de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo⁴⁵, y a las *Cantigas de Santa María*⁴⁶. Estas colecciones de milagros, redactadas en latín (y normalmente en prosa), estaban reservadas a los clérigos, que encontraban en ellas un material muy útil para su predicación. A partir del siglo XII se multiplican las traducciones y adaptaciones (preferentemente en verso)⁴⁷, que las hacen más fácilmente asequibles a los fieles y entre las que la más antigua⁴⁸ parece ser la versión de Adgar⁴⁹, un monje anglonormando del que se poseen pocos datos, que —entre 1165 y 1180— reunió 49 milagros marianos en su *Gracial*⁵⁰, ambientados en su mayor parte en Inglaterra, aunque también varios de ellos lo están en Chartres. A lo largo del siglo XIII aparecen numerosas compilaciones en romance, pero probablemente las más importantes y conocidas⁵¹ son los *Miracles de Nostre Dame*, de Gautier de Coinci⁵², los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo⁵³, y las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio. En la misma época se produce la adaptación del relato a la escena⁵⁴, gracias sobre todo a

- 45 A. y F. Carrera de la Red (2000: 49-59) pasan revista a las relaciones que mantiene este manuscrito con las colecciones de Guillermo de Malmesbury, Volperto, Pez, Cesáreo de Heisterbach, Vicente de Beauvais, Santiago de la Vorágine, Gil de Zamora, Alfonso X y Berceo, y se ocupan también del ms. 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid —un códice misceláneo que contiene la versión del Nacimiento de María de los evangelios apócrifos, unos Milagros marianos anónimos, el *Libellus de miraculis beatae Mariae* de Hugo Farsito y parte de los libros I y II del *Liber Sancti Iacobi*—, del ms. Alcobacense 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa, con su *Mariale* compuesto y divulgado en los ss. XII y XIII (que contiene también el *Libellus* de Farsito) y del códice 879 del Archivo de la catedral de Zaragoza. Sobre el ms. 110 de Madrid, *vid.* Montoya Martínez (1988). *Vid.* también Baños Vallejo (1997: XLII-XLVI).
- 46 *Vid.* los diversos trabajos de Nascimento (1981, 1982, 1991) sobre los manuscritos Alc. 39 y Alc. 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa.
- 47 La traslación al romance de los milagros marianos supone una ampliación de su audiencia y una mayor aproximación al cuento maravilloso, si bien «le merveilleux est ici chrétien, l'image féminine est mariale, et le plaisir du texte vise à l'édification» (Gros 2002: 930).
- 48 Parece ser la más antigua conservada, pero debieron existir versiones previas romanceadas, al menos de algunas de las narraciones que él recoge, como la de Teófilo.
- 49 El propio autor declara que su fuente es un volumen conservado en Saint-Paul, escrito hacia 1160 por Alberic, quien, a su vez, había compilado milagros procedentes de varias colecciones anteriores.
- 50 Hay dos versiones de esta obra: la primera, que debe corresponder a los años 1165-1170, está dedicada a un amigo llamado Grégoire; la segunda (ca. 1175-1180) a una dama, Mahaut, que debe ser la hija natural de Enrique II de Inglaterra, abadesa de Barking.
- 51 Es curioso advertir cómo Italia no logra reunir una colectánea comparable a estas, pues lo único que se puede citar de tal procedencia es la colección de milagros de Bonvesin de la Riva o el *Libro dei cinquanta miracoli della Vergine*, que contienen, además de milagros propiamente dichos, leyendas, poesías alegóricas, *exempla* y formas narrativas novelísticas de distintos tipos.
- 52 *Vid.* Poquet (1857).
- 53 Entre las varias ediciones existentes de esta obra, pueden verse, por ejemplo: Dutton (1971), Rozas (1986), Montoya (1986), Baños Vallejo (1997); etc.
- 54 Recordemos, de todos modos, que, antes de los milagros marianos, se representaron otros textos hagiográficos, como el *Jeu de saint Nicolas*, del juglar de Arras Jean Bodel.

la obra de Rutebeuf, que, con su *Miracle de Théophile*⁵⁵, inaugura una variante del género que se consolidará tres cuartos de siglo más tarde, el de los «milagros por personajes», como los que se sabe que fueron representados todos los años, entre 1339 y 1382, con motivo de la reunión de la cofradía de los Orfebres de París⁵⁶. Y todavía sobrevivirá la forma narrativa del milagro a esta presentación «por personajes», como lo atestigua la colección versificada del *Rosarius* o, ya en el siglo xv y en prosa, la recopilación de Jean Miélot⁵⁷.

3. **La canción de amor profana** Hemos visto cómo María ha ido desplazando a los santos como mediadores ante Dios⁵⁸. Su poder taumatúrgico es mayor, porque mayor es su proximidad a Cristo y porque el Creador quiere utilizarla para mostrar a los fieles su poder, además de señalarla como la persona elegida por excelencia para la manifestación de la gracia divina. Por eso no resulta extraño que, además de repetirse sus milagros, se compongan himnos, letanías y cantos⁵⁹ en su honor⁶⁰. Pero nos queda todavía por comentar la interferencia de registros⁶¹ que se produce entre la devoción a María y el papel preponderante que la mujer (no una mujer cualquiera, sino las auténticas damas) estaba asumiendo en paralelo en virtud del código poético de la *fin'amor*⁶². Cada trovador canta su amor a una mujer que sobresale siempre por encima de todas las demás en belleza, conocimiento, sensatez,

55 Puede verse al respecto, entre otros, Frank (1949), Faral–Bastin (1977, I: 32-64), Montoya (1974), Brea (1995), D'Agostino (1998).

56 Esta cofradía hacía representar un milagro cada año con motivo de su fiesta anual, a la vez que organizaba un concurso de poesía religiosa en la que se premiaba el mejor poema en honor de la Virgen.

57 Sobre la posición que ocupan las *Cantigas de Santa María* en esta tradición, *vid.* el reciente compendio ofrecido en Fidalgo (2002b: 15-48).

58 Un ejemplo claro de ese progresivo desplazamiento en una misma narración milagrosa podemos verlo en el relato del peregrino que se quita la vida, después de castrarse, a causa de un subterfugio del demonio: *vid.*, al respecto, Brea (2002).

59 Para la influencia de los cantos litúrgicos en las melodías de las *Cantigas de Santa Maria*, *vid.* Rossell (2001) y Fidalgo (2002b: 162-174).

60 Parece que la propia *Ave María* nace en este momento «come cantico, come preghiera, come semplice saluto che assumerà solo in un'epoca posteriore la parte d'invocazione e di domanda. Francesco e Bernardo cantano, amano, lodano, non temono né dubitano. L'Ave di questo momento storico esprime la fede senza il tormento, la voce dell'angelo senza la risposta di Maria» (Arcangeli Marenzi 1968: 224). Menos frecuentes son las composiciones sobre los varios gozos o dolores de la Virgen (en los que se parte siempre del número 5), pero también estos enlazan con una vasta producción himnológica y secuencial estrechamente ligada al culto. *Vid.* también Montoya (1999-2000).

61 Interferencia que se produce también en los trovadores occitanos del período final (contemporáneos de la cruzada contra los albigenses, y del propio Alfonso X), que cambian en ocasiones la destinataria de sus *cansos* y pasan a dirigirlos a María. *Vid.*, entre otros, Oroz Arizcuren (1972).

62 *Vid.*, entre otros, Warner (1991: 187-204). Para no abundar en referencias bibliográficas al respecto, citaremos sólo dos obras de referencia inexcusables: la de Lazar (1964); y, para la lírica gallego-portuguesa, Tavani ([1980] 1986a).

comportamiento, actitudes, etc., una mujer a la que adopta por 'señor' según los preceptos del feudalismo, declarándose servidor suyo, jurándole fidelidad y entregándose completamente a su voluntad; a cambio, naturalmente, espera obtener las prestaciones que el señor debe a su vasallo y que pueden ser requeridas como *mercè, gazardon...* o, en particular en la lírica gallego-portuguesa, simplemente *ben*.

Alfonso X no es ajeno a esta corriente. Él mismo ha ejercido como trovador (aunque los cancioneros nos hayan conservado más cantigas cuyas escarninas que amorosas)⁶³, y además se ha rodeado de un importante grupo de trovadores, occitanos y gallegos, a los que ha acogido bajo su patronazgo y a los que ha alentado en su actividad. Conoce a la perfección no sólo la producción de sus contemporáneos, sino también la de quienes los han precedido; no en vano descende genealógicamente del primer trovador conocido, Guilhem de Peitieu⁶⁴, y tiene en su nieto Don Denis (rey también) al más completo representante de esa tradición. Conoce, pues, las fórmulas (y las formas) utilizadas para cantar a las damas, y sabe transferirlas adecuadamente para alabar a la más excelente de cuantas mujeres han existido en el mundo: la que ha llevado en su seno al propio Dios sin perder un ápice de su pureza, la más bella de todas, la que puede ser a la vez la más dulce y la más enérgica, la que es toda sabiduría, bondad, generosidad... Bertolucci (1999b) repasa conjuntamente estas dos facetas del rey⁶⁵ y constata el carácter convencional de su escasa poesía amorosa pero acepta claramente que, al lado de una tradición litúrgica antigua, en latín, es su conocimiento y experiencia del arte de trovar en gallego que desarrolla la alabanza de la dama la que le ha proporcionado los parámetros precisos para sus cantigas marianas⁶⁶.

Fidalgo, por su parte, nos proporciona un minucioso análisis de la aplicación de la técnica trovadoresca en varios trabajos, como su comentario de la cantiga 130 (Fidalgo 2001)⁶⁷ y, de forma mucho más completa, en su recentísima edición de las *cantigas de loor* (Fidalgo 2004), en la que cada composición va acompañada de ricas anotaciones en las que este aspecto queda de manifiesto.

Los vínculos del Rey Sabio con la lírica amorosa están patentes ya en la cantiga que sirve de prólogo a las CSM⁶⁸, en la que emplea la estructura típica de una cantiga

63 Vid. Paredes (2001); también Corral Díaz (1998).

64 Vid. el precioso árbol genealógico con el que completa Ferrari (1984) su trabajo sobre posibles influencias de los trovadores provenzales en los gallego-portugueses.

65 También lo hace, desde otra perspectiva (trovador/rei) Snow (1999).

66 Su reivindicación de la conveniencia de estudiar conjuntamente la producción alfonsina profana y la mariana está presente ya en varios de sus trabajos anteriores, como Bertolucci (1999a). Parece evidente que la voz alfonsina de las CSM «è la voce di un *trovador* che esplicitamente si nomina Alfonso re di Castiglia, che loda un'unica donna, la dama celeste Maria, risolvendo liricamente anche la narrazione dei *miragres* (la notazione musicale corredata ogni testo in tutti i codici che la conservano)» (Bertolucci 2001a: 127).

67 Vid. también, entre otros, Fidalgo (2000b).

68 Vid. el comentario que hacen de ella Montoya-Riquer (1998: 177-192).

de amor⁶⁹, tanto desde el punto de vista formal como conceptual y léxico⁷⁰, introduciendo el motivo de la *chanson de change*⁷¹ cuando declara que se quiere «leixar de trobar des i / por outra dona» (vv. 24-25) para convertirse en trovador / enamorado de la más excelsa de las damas, Santa María⁷².

Son bastantes los ejemplos que pueden encontrarse, especialmente (como cabía esperar) en las *cantigas de loor*, de expresiones y modos propios de la lírica trovadoresca, como aquellos versos de la cantiga 10:

Esta dona que tenno por sennor
e de que quero seer trovador,
se eu per ren poss'aver seu amor
(vv. 21-23)⁷³

Si los sacamos de contexto, en poco se diferenciarían de los que componen otros autores para damas terrenales, igual que sucede, por ejemplo, con los versos que configuran la cantiga 120, la 130⁷⁴ o la 240, o la enumeración de virtu-

69 Por la extensión (siete estrofas), de todos modos, está más próxima a la *cansò* occitana, pues las cantigas de amor gallego-portuguesas rara vez sobrepasan las cuatro estrofas. Sin embargo, la misma estructura de la cantiga-prólogo (seis versos decasílabos con rima *aaabab*, distribuidos en *coblas singulares*), pero reducida a tres estrofas, puede encontrarse en una cantiga de amor de Johan Airas de Santiago (*Que grave m'est ora de vos fazer*), otra de Roi Martinz d'Ulveira (*Disseron-vos, fremosa mha senhor*) y dos más, atribuidas, respectivamente, a su nieto Don Denis (*Amor, em que grave dia vos vi*) y su bisnieto Afonso Sanchez (*De vos servir, mha senhor, non me val*). Don Denis la utiliza también en *Nunca Deus fez tal coita qual eu ei*, aunque en esta ocasión la ligazón interestrofica se hace mediante las *coblas unissonans* y la composición no contiene más que dos estrofas.

70 Para Bertolucci (2001: 129), se trata claramente de una composición «di modello provenzale, in cui si prescrive la conoscenza dell'*arte de trobar* anche al poeta della dama celeste. In esso parla il re di Castiglia come poeta, che già di altre mondane *razos*, di *outras donas*, ora rifiutate, afferma di aver nutrito il suo canto». También Fidalgo (2001: 341) la considera «de innegable corte trovadoresco, fiel a los parámetros de la escuela occitana, por él conocida y admirada».

71 *Vid.*, al respecto, Bertolucci (1993) y Schaffer (1999).

72 «A primeira estrofa constrúese en torno ó tópico da habilidade (*entendimento*) que se precisa para acometer a empresa propia do trovador; na segunda, recorre a unha argucia clásica destinada a gañar a benevolencia do público: o trovador declara humildemente a súa incapacidade para emprender unha obra de tal magnitude; a terceira conságrase á louvanza da dama cantada na composición, co que dá paso á declaración de abandonar as damas que antes inspiraban os seus cantos para centrarse, de agora en diante, nesoutra dama protagonista única das súas novas cancións (o motivo da canción de *change*) porque o seu amor é o único verdadeiro e leal, de xeito que a amada celestial saberá agradecer a dedicación exclusiva do seu trovador outorgando o ansiado *galardón* que, segundo parece, lle negaron as outras damas anteriores» (Fidalgo 2002b: 151).

73 Citamos por la edición de Fidalgo (2004: 70).

74 Véase, muy particularmente, el pormenorizado análisis que hace de esta cantiga Fidalgo (2001: 348), donde se comparan algunos de sus elementos compositivos con muestras de la lírica trovadoresca, para concluir que (sin que pueda ser considerada un caso único) la cantiga 130 es «un magnífico ejemplo de tejido intertextual, no sólo por el empleo del léxico de amor, sino por su conexión evidente con el prólogo del cancionero».

des de la cantiga 140⁷⁵. Basta con compararlos con algunos ejemplos tomados al azar:

E, poys assy é, venho vus rogar
que vus non pes, senhor, en vus servir
e me queirades por Deus consentir
que diga eu atanto, en meu cantar,
que a dona que m'en sseu poder ten
que sodes vós, mha senhor e meu ben,
e mais d'esto non vus ouso rogar
(Afonso Fernandez Cebolhilha, 3,7, estr. IV)⁷⁶

A mellor dona que eu nunca vi,
per bõa fe, nen que oy dizer,
e a que Deus fez mellor parecer,
mia sennor est, e sennor das que vi
de mui bon preço e de mui bon sen,
per bõa fe, e de tod'outro ben
de quant'eu nunca d'outra dona oy
(Fernan Garcia Esgaravunha, 43,1, estr. I)

Non sei dona que podesse
vale-la que eu amei,
nen que eu tanto quisesse
por senhor, das que eu sei
(Fernan Paez de Talamancos, 46,5, I, vv. 1-4)

Ca se eu ouvesse poder
de qual dona quisess'amar,
atal senhor fora filhar
onde cuidasse ben aver
(Johan Soarez Somesso, 78,21, III, vv. 1-4)

Ca tan bõa senhor me foy tolher
qual el ja êno mundo non fará,
nen ja eno mundo par non pode aver;
e quen aquesta vyu ja non veerá
tam mansa e tan fremosa e de bon sem,
ca esta non menguava nulha ren

75 Vid. al respecto el comentario de Fidalgo (2004: 184-188).

76 Citamos las cantigas por los códigos numéricos empleados en Brea (1996). También los nombres de los trovadores son reproducidos con la forma gráfica allí utilizada.

de quanto ben dona devy'aver
(Pero Garcia Burgalés, 125,16, estr. II)

A dona que home “sennor” devia
con dereito chamar, per boa fe,
meus amigos, direivos eu qual é
(Pai Gomez Charinho, 114,1, I, vv. 1-3)

Podemos incluso darle la vuelta a estas consideraciones, para comprobar que casi todo lo que se encuentra en versos de este tipo podría tener como destinataria a la Virgen, en ocasiones incluso con más razón que a una mujer, por hermosa, noble y juiciosa que sea.

Además, y aunque la expresión y el propio léxico de algunas *CSM* puedan variar y no ofrecer dudas sobre su carácter religioso, la estructura formal adoptada puede ser idéntica a alguna de las más frecuentes en cantigas de amor o de amigo. Así, por ejemplo, y con la salvedad ya comentada de que el número de estrofas suele ser algo superior en las *CSM*, la misma combinación de rimas que presenta la cantiga 130⁷⁷ —y también en cantigas de refrán, construidas en *coblas singulares*—, aunque no siempre con versos decasílabos, puede encontrarse al menos en las cantigas de amor y de amigo 25,39 (Don Denis), 46,2 (Fernan Paez de Talamancos), 47,26 (Fernan Rodríguez de Calheiros), 63,30 y 63,78 (Johan Airas de Santiago), 77,23 (Johan Servando), 147,12 (Roi Paez de Ribela)⁷⁸ y 157,3 (*A278*, anónima). Del mismo modo, la cantiga 160 de las *CSM* está construida en dísticos paralelísticos seguidos de un verso de refrán más corto⁷⁹, según una de las modalidades «popularizantes»⁸⁰ de las cantigas de amigo. Y la 340 toma prestada la métrica y la música de un *alba* de Cadenet (Fidalgo 2002a).

Es evidente que las *CSM* no son, sin más, una transposición al ámbito religioso de la lírica profana (ni siquiera tomando sólo en consideración las *cantigas de loor*), pero también lo es que ésta supone un bagaje importante para Alfonso X, y posiblemente el que le permite presentar rasgos propios y particulares frente a los otros dos grandes cancioneros marianos del siglo XIII (los de Gautier de Coinci y Gonzalo de Berceo). Tampoco podría, sin embargo, afirmarse que las *CSM* son simplemente una amalgama de la tradición de *exempla* y *miracula* con la expansión del culto a María (y toda la producción litúrgica —himnos, cantos, letanías...— que

77 Se repite, con versos de igual (decasílabos) o distinta medida, dentro del grupo de *cantigas de loor*, en las que llevan los números 10, 50, 70, 80, 110, 140, 170, 200, 240, 280, 290, 360 y 370 (la 270 sustituye las *coblas singulares* por *coblas doblas*).

78 Esta presenta, además, la particularidad de reproducir el refrán al inicio, igual que es habitual en las *CSM*.

79 La 260 tiene la misma estructura, pero el verso que sirve de refrán es de la misma medida (seis sílabas) que los que componen el dístico.

80 Vid. Brea (2003).

esto conlleva) y la difusión de la poética trovadoresca; todo eso está presente en la obra alfonsina, sí, pero sometido a una estudiada reelaboración, a la utilización de importantes recursos de todo tipo (que no estaban al alcance de cualquiera, pero sí de un rey), a su fuerte impronta personal y a una voluntad decidida de elaborar una obra única en su género.

15 Cantigas /v/ milagros en los cancioneros marianos del siglo XIII¹

[P. Beltrami et al. (eds.), *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa: Pacini Editore, 2006: 303-316]

Si se confronta la obra mariana de Alfonso X² con las paralelas de Gautier de Coinci³ y Gonzalo de Berceo⁴, aparece visible una primera diferencia⁵ ya en el título que se les atribuye: mientras las otras dos mantienen la denominación tradicional de los MIRACULA⁶, la alfonsina es conocida como *Cantigas*, título que parece debido a una decisión adoptada por los bibliotecarios de Felipe II después de la última encuadernación de los códices del Escorial que llevaron a cabo⁷, aunque ellos pueden haberlo tomado directamente de la indicación que aparece, en tinta roja, al final del fol. 4v del códice T.I.1⁸ del citado Monasterio: «aquí sse acaba o prologo das / *cantigas de santa maria*»⁹.

- 1 Este trabajo supone una reelaboración parcial de uno de los apartados contenidos en Brea (2000b), para el que nos había resultado de enorme utilidad la tesis doctoral de Fidalgo (1992b); un compendio de los aspectos más interesantes en este sentido puede verse ahora en los capítulos iniciales de Fidalgo (2002b).
- 2 Vid. Mettmann (1986-1989); también, Filgueira Valverde (1985). Nuestras citas de las csm remiten a la edición de Mettmann, salvo para las incluidas en Fidalgo (2004), para las que se sigue esta edición.
- 3 Vid. Poquet (1857), Koenig (1966-1970).
- 4 Entre las varias ediciones existentes de esta obra, pueden verse, por ejemplo: Dutton (1971), Rozas (1986), Montoya Martínez (1986), Baños Vallejo (1997), etc.
- 5 No vamos a ocuparnos aquí de las diferencias relativas al número de milagros narrados, ni tampoco de las que se transparentan también en aspectos de tipo material, como el propio formato de los códices, pues sólo los que conservan las csm responden a un tipo de gran lujo, con espléndidas miniaturas y cuidada notación musical.
- 6 Para todo lo relacionado con la dinámica milagrosa, puede verse, entre otros, Sigal (1985). Vid. también, entre otros, Ebel (1965), Kuntsmann (1981), Montoya Martínez (1981), Brea-Fidalgo (2000). Sobre la afinidad entre 'milagros' y 'maravillas', vid. asimismo Brea (1993b).
- 7 Vid. López Serrano (1974: 37).
- 8 Para una información sucinta sobre los códices que nos han transmitido las csm, vid. Fidalgo (2002b: 51-58).
- 9 Montoya (1991: 33) apunta la posibilidad de «chamar a todo o conxunto *cantares de loor* de Santa María», recogiendo la disposición del segundo y último testamento de Alfonso X (enero de 1284), en el que establece que «todos los libros de los *Cantares de loor de sancta Maria* sean todos en aquella iglesia se enterrase e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria».

De todos modos, es evidente que, si dejamos a un lado las «cantigas de loor» (todas las correspondientes a las decenas, además de la 409), las de «petiçon» (401 y 402), los «sete pesares» (403), las cantigas «das Mayas» (406), las dedicadas a las «cinco festas de Santa Maria» (410-415) y todas las que siguen a éstas (hasta la 427, que es la última) cantando los hechos más importantes de la vida terrena de María, el resto (nada menos que 356 cantigas) podrían agruparse, igual que las colecciones similares de Gautier de Coinci o Gonzalo de Berceo, bajo la «etiqueta» de *Miragres*¹⁰, puesto que (por supuesto, con esa finalidad claramente didáctica de fomentar el culto a la Madre de Dios) relatan milagros de todo tipo que la tienen a Ella por protagonista principal.

No obstante, el cambio de denominación efectuado por el Rey Sabio, además de vincular este cancionero a aquellos otros que han transmitido la lírica trovadoresca de carácter mundano¹¹, presenta la ventaja indudable de poner de manifiesto que la intención del monarca no era otra que la de *cantar* a Santa María, sus excelencias, sus virtudes y las gracias y favores que concede a sus devotos. De hecho, Alfonso X se refiere a su obra como *livro*¹² dedicado a Santa María (y, en ocasiones, como «livro das Cantigas»), en varios lugares: el «Prologo A», v. 19; la cantiga 209, tanto en la «razó» (que explica cómo quedó curado de un gran dolor porque «poseron-lle de suso o livro das Cantigas de Santa Maria») como en el v. 29 («E os fisicos mandavan-me pöer / panos caentes, mas nono quix fazer, / mas mandei

- 10 Como, por ejemplo, los *Miragres de Santiago*, del s. XIV, que pueden consultarse en las ediciones de López-Aydllo (1918) y Pensado Tomé (1958). Debe tenerse presente, en cualquier caso, que la denominación genérica de *miracles* no impide a G. de Coinci incluir también en su colección varias *chansons* —equivalentes a las «cantigas de loor» de Alfonso X—, que aparecen encabezando el «*premier Livre*» con un prólogo propio (*vid.* I Pr 2 (D.2), Koenig, 1966-1970 I: 20-23), y otras varias al comienzo de «*la seconde partie*» (III: 265 y ss.), para terminar —igual que haría luego Alfonso X— con «*li salu Nostre Dame*», «*oroison*», «*les cinc joies*»... (IV, 544-592).
- 11 No se puede olvidar que el siglo XIII es también la época de apogeo de la lírica trovadoresca (sobre todo de la gallego-portuguesa y siciliana, porque la occitana —y también, en buena medida, la francesa— se habían desarrollado extraordinariamente en la centuria anterior), que convierte a la mujer en *señor*, en *domina*, de la que el trovador no es otra cosa que vasallo, *servidor*. Este trasvase de las relaciones feudales a la relación amorosa experimenta una nueva transformación al ser adaptada para expresar la actitud que debe adoptar el cristiano ante la Virgen, que se presenta como *Dona das donas*, *Sennor das sennores* (10), como la más perfecta de todas las mujeres, porque ha sido tocada directamente por la gracia de Dios, que ha querido nacer de ella manteniéndola pura e inmaculada, sabia, comprensiva y generosa, siempre dispuesta a interceder ante su Hijo por cualquier pecador mínimamente arrepentido que implora su ayuda. No es, pues, extraño que, así como la *fin'amor* encontró numerosos cultivadores en lenguas diversas, también el culto a María, aprovechándose del código poético amoroso (del paralelismo entre amor terrenal y amor divino trata, por ejemplo, el vasto estudio de Warner 1991), haya producido abundantes textos, algunos de carácter aislado, producto de los mismos círculos trovadorescos que adoraban a la *domna* mundana, otros integrados en obras más completas dedicadas íntegramente a María.
- 12 Sobre el concepto de 'libro' y 'cancionero' en la Edad Media, y su aplicación a las CSM, es interesante la consulta del trabajo de Bertolucci (1984). *Vid.* asimismo, Bertolucci (2001).

o Livro dela aduzer)¹³; y probablemente también en la cantiga 341, v. 83 («e tan toste o miragre meteron ontr'os mayores / miragres *eno gran livro*¹⁴, en que outros muitos jazen»). Y, cuando menciona las composiciones contenidas en ese libro, habla de *cantigas* (que es la forma usada mayoritariamente en las *razós*, pero que también puede encontrarse en el interior de los textos, excepto en la primera colección de 100)¹⁵, o bien de *cantares*¹⁶ (prólogo A, v. 25; pról. B, v. 41; cantiga 47, v. 13; 107, v. 9; etc. etc.), y también de *cobras e sões* (64, v. 6; 188, v. 8; 106, v. 9; 293, v. 8)¹⁷, especificando claramente su intención ya desde el primer prólogo («Prólogo A» o «Intitulatio»):

este *livro*, com'achei,
 fez a onrr'e a loor
 da Virgen Santa Maria,
 que éste Madre de Deus,
 en que ele muito fia.
 Poren dos *miragres* seus
 fezo *cantares e sões*,
saborosos de cantar,
 todos de sennas *razões*,
 com'y podedes achar.

En estos mismos versos parece poner de manifiesto en qué tradición se inscribe: la mayoría de las composiciones contenidas en su «libro» son *miragres*, pero el rey no pretende *contarlos* como tales, sino convertirlos en *cantares*, en 'canciones', al modo trovadoresco, hechos «a onrr'e a loor / da Virgen Santa Maria», puesto que él se autoproclama «trovador de Nuestra Señora», la Dama a la que mejor cuadra el tópico del «sobrepujamiento», ya que Ella (y no una dama terrenal, por hermosa, noble y juiciosa que sea) sí es el ser más perfecto que Dios pudo crear (precisamente porque estaba destinada a ser la Madre de Dios hecho Hombre):

- 13 Estas referencias son particularmente interesantes, porque parecen aludir a la colección originaria (de 100 cantigas), que estaría ya terminada y probablemente copiada en un códice antes de la estancia del rey en Vitoria (entre agosto de 1276 y marzo de 1277).
- 14 Esta indicación parece incidir, una vez más, en la voluntad real de organizar un cancionero grandioso en el que confluyen milagros de diversas procedencias. En otras cantigas (33, 61, 265...), en cambio, habla de «libro» refiriéndose a diversas colecciones de milagros en las que 'encontró escrito' alguno de los prodigios que relata.
- 15 Se usa, por ejemplo, en la cantiga 106, estrofa 1; 347, estr. 1; 400, estr. 1; etc.
- 16 Sobre las denominaciones *cantar* y *cantiga*, *vid.*, entre otros, Gier (1980) y Brea (1999b).
- 17 Aparece también la denominación de *cantos*, pero, por los contextos en que puede localizarse (véase, por ejemplo, «Eno Parayso santo, u estan todo-los santos / a Nostro Sennor loando con mui saborosos cantos», ctga. 196), debe referirse a cantos litúrgicos o religiosos, no a las composiciones que integran el cancionero alfonsino.

E o que quero é dizer loor
da Virgen, madre de Nostro Sennor,
Santa Maria, que ést' a mellor
cousa que El fez, e por aquest' eu
quero seer oi máis seu trobador
e rogonhe que me queira por seu

Trobador e que queira meu trobar
receber, ca per El quer' eu mostrar
dos miragres que Ela fez, [...]
(Prólogo B, vv. 13-21)

De hecho, las denominadas *cantigas de loor* responden básicamente a esta tradición trovadoresca, aunque cambie sustancialmente el sentido del «amor» cantado en relación con su destinataria¹⁸, como declara abiertamente en el prólogo del que acabamos de citar un fragmento y en varios lugares de la compilación, como el refrán de la cantiga 130:

Quen entender quiser, entendedor
seja da Madre de Nostro Señor.

1. **Formas métricas** Podría objetarse que las *cantigas de miragre* utilizan un esquema estructural¹⁹ más propio del *exemplum* y de la hagiografía, jalonado de fórmulas que las aproximan a la tradición épica, porque Alfonso x —sin dejar de ser trovador— asume también el papel de *conteur*, no sólo por el propio contenido de estas cantigas, sino también por el frecuente recurso que hace a fórmulas propias de la oralidad, más en concreto a algunas fórmulas características de los juglares que recitaban poemas épicos (coincidiendo ya en esto con Gautier, Berceo y gran parte de la narrativa medieval)²⁰. Sin embargo, esas estructuras narrativas están encasilladas en unos moldes formales que corresponden a la lírica, y es precisamente aquí donde puede advertirse una de las diferencias sustanciales con respecto a la obra de Gautier de Coinci o de Berceo:

- a) Los *Miracles* franceses están compuestos en *laissez* o tiradas monorrimas de diferente extensión, que es la forma métrica propia de la «juglaría», es decir, de la hagiografía y de la épica, así como de la mayoría de la narrativa en verso.
- b) Los *Milagros* castellanos recurren a una especie de fórmula intermedia (no en vano conocida como *mester de clerecía*, para marcar una posición clara-

18 Vid. al respecto los comentarios contenidos en Fidalgo (2004), así como Bertolucci (1999b), Montoya (1999-2000), Fidalgo (2000b, 2001).

19 Sobre la estructura narrativa de las *CSM*, vid. los dos artículos de Fidalgo (1992a, 1993c).

20 Vid. al respecto Fidalgo (1999). También, entre otros, Vaquero (1997).

- mente diferenciada de la vertiente popular «juglaresca», pero también de la otra modalidad de «poesía culta», la profana, que mantiene un cierto parentesco con la anterior), puesto que la *cuaderna vía* supone secuencias de versos monorrimos (similares en esto a las *laissez*), pero que responden a una reglamentación: α) todas las tiradas tienen cuatro versos (ya no son, pues, de longitud variable); β) la rima es rigurosamente consonántica (en las *laissez* ésta era también mayoritaria, pero podían encontrarse casos de asonancia); γ) los versos, alejandrinos (los juglarescos eran sobre todo octosílabos) y divididos por la cesura en dos hemistiquios, son estrictamente isométricos (cualidad que no siempre se respetaba del todo en el «mester de juglaría»).
- c) Las *Cantigas de Santa María*, por el contrario, se adscriben claramente a las formas métricas definitorias de la lírica trovadoresca; es decir, son *canciones* compuestas en estrofas, de diversos metros y combinaciones rítmicas²¹; al igual que un cancionero profano, pueden utilizar estrofas de diferente medida y extensión, y con una distribución de rimas rica y variada²², pero (salvo en el caso de los *descordos*, que se caracterizan precisamente por su ruptura de esa norma) todas las estrofas de una cantiga presentan la misma estructura. Además, utilizan básicamente uno de los dos tipos de cantiga establecidos en el *Arte de trovar* que precede al Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa, el de *cantigas de refrán* y, al igual que las cantigas profanas, dan prueba de su carácter musical en que la primera estrofa reproduce en los códices la partitura que se repetiría en todas las demás. Y todavía podría verse una huella más del influjo de los cancioneros profanos en la presencia de las breves *razós* en prosa que preceden (explicando, resumiendo) a los textos poéticos, al estilo —más que de las *razós* extensas (y novelescas,

21 De todos modos, son relativamente abundantes las *cantigas de miragre* en las que, si se prescinde del refrán, se puede encontrar una estructura similar a la de Berceo, con estrofas de cuatro versos largos (en algunos casos, alejandrinos también), aunque con una diferencia notable: la rima es idéntica en los tres primeros versos, pero cambia en el cuarto, donde suele coincidir con la rima de todos o alguno de los versos del refrán, lo que la convierte en una rima *unisonante*, mientras que *a* es *singular*. Véanse, sólo como ejemplo de las distintas posibilidades, las cantigas 6 (aaabCBCB) y 16 (aaabBB).

22 Las combinaciones de metro y rima pueden coincidir plenamente con las utilizadas en los cancioneros profanos (en ocasiones, por el propio Alfonso X), y no sólo en el caso de las *cantigas de loor* (en las que, por ejemplo, podemos destacar las que llevan el número 160 y 260, que emplean el esquema de dístico paralelístico con refrán —en el primer caso, combinado con el procedimiento del *leixa-pren*—, tan característico de un cierto tipo de cantigas de amigo; o la cantiga 130, cuyo esquema, aunque no siempre con versos decasílabos, puede encontrarse en cantigas de amor y de amigo de Don Denis, Fernan Paez de Talamancos, Fernan Rodríguez de Calheiros, Johan Airas de Santiago, Johan Servando o Roi Paez de Ribela), sino también en algunas *cantigas de miragre* (así, entre otras, la cantiga 29 combina versos heptasílabos con una distribución *aaabab*, de modo similar a lo que hacen en algunas de sus composiciones —eso sí, en la modalidad de *mestría* o bien incluyendo en ese esquema uno o más versos de *refrán*, mientras que en el *miragre* la estructura va complementada por un refrán CBCB— Pero da Ponte, Pero Gomez Barroso, Pero Mendiz de Fonseca, Don Denis, Gil Perez Conde o Estevan da Guarda). Vid., entre otros, Beltrán (1984a, 1984c); también Montero Santalla (2000).

en muchos casos) de los códices occitanos— de las que podemos encontrar acompañando, sobre todo, a bastantes cantigas de escarnio en los apógrafos italianos de la lírica gallego-portuguesa²³.

2. **Extensión de los milagros** Con los distintos modelos formales escogidos está posiblemente en relación la propia extensión de las narraciones, pues, en general, tanto los 58 *miracles* de Gautier de Coinci (que suelen finalizar con una *coda* sermonaria de carácter didáctico-moralizante) como los 25 *milagros* de Berceo son sensiblemente más largos que la mayoría de los *miragres* de Alfonso x (que, al parecer, pretendía privilegiar con un mayor desarrollo expositivo las que ocupaban un número terminado en 5²⁴ —igual que las decenas se reservaban a los *loores*—).

Por poner sólo dos ejemplos al respecto, pensemos que el milagro de San Ildefonso ocupa 1.350 versos en Gautier, 108 en Berceo, y 58 en Alfonso; el de Teófilo se desarrolla a lo largo de 2.090 versos en Gautier, de 657 en Berceo, y se reduce a 44 en Alfonso x. El comentario general que se puede extraer de este parangón, como expone Bertolucci (1963b), es que Gautier narra de manera sencilla y adaptada al gusto de la época historias de carácter moralizante, mientras que Berceo parece limitarse a traducir y versificar las fuentes latinas²⁵, y Alfonso x sobresale, como se ha señalado, por la importancia métrica y musical de sus cantigas.

En cualquier caso, el propósito de edificación moral del oyente está presente en los tres, aunque se comporten de forma diversa en el tratamiento de las fuentes, puesto que, mientras que Gautier tiende a adaptarlas alargando considerablemente el relato, Alfonso x, a quien la «anécdota» interesa sobre todo como prueba del poder, la bondad, la generosidad o justicia de María, las reduce a composiciones relativamente breves porque su pretensión no es extenderse en los detalles de la historia, sino más bien utilizar la maravilla realizada como un motivo más para cantar a su Señora²⁶.

3. **Modelos narrativos** Es posible establecer paralelismos entre las tres grandes colecciones de milagros marianos en lenguas románicas de la Edad Media²⁷ aten-

23 Sobre este aspecto, *vid.*, entre otros, Brea (1999c).

24 *Vid.* Fidalgo (2002b: 69).

25 A propósito de «fuentes», en la edición de Koenig (1966-1970) sobre los *Miracles* puede verse un estudio sobre los manuscritos que presumiblemente inspiraron a Gautier. Y casi todos los editores de Berceo dedican también un apartado a este aspecto. Para las de Alfonso x, *vid.* un resumen en Fidalgo (2002b: 31-48).

26 «Re Alfonso sceglie il partito originale, e rischioso, di racchiudere la narrazione dei miracoli nelle strofe della poesia lirica. [...] La distribuzione del materiale narrativo in strofe è certo un invito alla concisione [...]; spesso ottenuta accennando sveltamente alla fase finale, sulla quale gli altri scrittori di miracoli si soffermano invece a ribadire e moralizzare» (Segre 1999: xvii-xviii).

27 *Vid.*, como compendio de estas colectáneas, el libro de Montoya (1981).

diendo exclusivamente a los milagros que contienen. Así, por ejemplo, se observa la presencia de 48 de los relatos franceses en las *CSM*, y, al menos en 25 de ellos, las coincidencias no parecen resultar simplemente de la consulta de una fuente común, sino de una auténtica adaptación realizada por el rey castellano a partir de las versiones de Gautier²⁸. En cuanto a Berceo, son 19 los *milagros* recogidos también en las *CSM*, aunque no existe constancia de una consulta directa de la obra del primero por parte del Rey Sabio²⁹.

En total, son quince³⁰ los milagros comunes a las tres obras, más tres presentes en Alfonso y Berceo (cantigas números 12, 39, 86) y 33 compartidos sólo por Alfonso y Gautier. Pero, precisamente, observando en cualquiera de los quince casos en que ello es posible las tres versiones del mismo milagro³¹, se pone de manifiesto desde el primer momento la existencia de diferencias notables entre ellas, diferencias que no se deben sólo a la omisión o adición de ciertos datos sino también al modo de difundir los mismos hechos, y ello a pesar de que la técnica compositiva es básicamente la misma, pues en las tres colecciones romances se observa la influencia de los dictámenes de la retórica, aunque tal vez sea en la obra de Alfonso x donde su presencia resulta más evidente en lo que se refiere a la distribución de la materia³². Así, por ejemplo, es curioso observar cómo —limitándonos a esta parte de la estructura narrativa— utilizan de manera diferente los tres autores la *conclusio*: en Gautier es didáctico-moral, en Berceo simplemente didáctica³³, y en la mayoría de las *Cantigas* ni siquiera existe.

28 A este respecto pueden verse, entre otros, Marullo (1934) y Mettmann (1991).

29 Keller (1987: 137) insinúa que Alfonso x pudo conocer la obra de Berceo en una visita al monasterio si-lense, pero en este caso sigue pareciendo más prudente pensar que ambos han podido utilizar fuentes comunes o próximas. Como señala Segre (1999: xii), «I tre autori si susseguono a brevissima distanza: una trentina d'anni separa Gonzalo da Gautier, da dieci a vent'anni separano Alfonso da Gonzalo. Quanto a rapporti diretti, è sicuro soltanto quello di Alfonso con Gautier de Coinci, mentre mancano prove di influsso di Gautier su Gonzalo o di Gonzalo su Alfonso. Va detto comunque che mentre i miracoli di Gautier hanno subito goduto di un grande successo, quelli di Gonzalo de Berceo ebbero una circolazione, conventuale, limitatissima, come mostra anche la tradizione manoscritta».

30 Corresponden a las *CSM* números 2, 3, 4, 7, 11, 13, 14, 16, 24, 25, 32, 33, 34, 47, 56; como puede advertirse, todas pertenecen a la colección inicialmente prevista de sólo 100 cantigas.

31 Existen estudios sobre algunos de estos milagros, entre los que podemos destacar Fidalgo (1993a, 1995). Sobre este último milagro, *vid.* también Diz (1993). La segunda parte del libro de Montoya (1981) proporciona un estudio comparativo de los milagros del sacristán impúdico, el clérigo y la flor, el ladrón devoto y la boda de la Virgen. Además, sobre el milagro de Teófilo, por ejemplo, existe ya una abundante bibliografía; *vid.*, entre otros, Montoya (1974), Brea (1995), D'Agostino (1998).

32 En este sentido, resulta de suma utilidad la consulta de los trabajos ya citados de Fidalgo (1992a, 1993c) sobre los esquemas narrativos en las *Cantigas de Santa María*, así como el que dedica al análisis de «El exordio en las *Cantigas de Santa María*» (Fidalgo 1993b).

33 Aunque Berceo se aproxime a Gautier al añadir al final de su relato una conclusión didáctica, este remate no es del mismo tipo: Gautier lo aprovecha para insistir reiteradamente en los beneficios y perjuicios de virtudes y pecados, utilizando la historia expuesta como ejemplo práctico de lección moral; Ber-

Pero, probablemente, la diferencia más importante entre los tres cancioneros estriba en la importante función que concede el Rey Sabio al *refrán*³⁴, puesto que, mientras que la *razon* inicial se limita a enunciar o resumir el argumento del milagro, el refrán pone de manifiesto la cualidad de la Virgen que le interesa destacar y de la que el episodio narrado no es más³⁵ que un *exemplum* demostrativo, como puede comprobarse no sólo mediante la *amplificatio* que en ocasiones completa y amplía el refrán³⁶ sino también por el empleo de las fórmulas introductorias³⁷ de la narración del tipo de «e desto / daquesto / onde... un miragre vos quero dizer / contar...». Dicho de otro modo, el objetivo del autor es convencer (mediante el relato —o la simple mención recordatoria, en el caso de milagros bien conocidos³⁸—) a los fieles de las ventajas que puede reportarles la devoción a Nuestra Señora, para que lo acompañen en sus cantos de alabanza a la suma de virtudes que la adornan y que todos pueden apreciar, precisamente, a través de la multiplicidad de mercedes que otorga a todos sus devotos. Es, pues, el refrán el que, de alguna manera, convierte los ‘milagros’ en ‘cantigas’³⁹, el que proporciona sentido —en la concepción alfonsina— al relato maravilloso⁴⁰, que se convierte así en la prueba fehaciente tanto de las gracias como del inmenso poder que Dios quiso otorgar a su Madre,

ceo, en cambio, acude a esta posibilidad de cierre que contemplaban las disposiciones retóricas al uso para proponer el milagro como ejemplo, más como consejo de actuación para obtener el galardón de la Virgen —insistiendo en las gracias marianas— que en el tono de reprensión que caracteriza a Gautier (quien dedica casi tanto espacio a invitar al remordimiento y a la penitencia como a contar la historia). Peculiar de Berceo es también emplear la conclusión como enlace entre la historia que se acaba de narrar y la que viene a continuación (a modo de exordio anticipado, ya que, desde el final mismo del último milagro, se advierte de la recitación de otro para el que se ruega ya atención).

- 34 Vid., al respecto, Montoya (1989), Fidalgo (2002b: 96-108).
- 35 Es evidente que esta consideración no está reñida con el intento de proporcionar verosimilitud a las maravillas realizadas por Santa María (vid. Fidalgo 2002b: 114).
- 36 Vid. Fidalgo (2002b: 104-108).
- 37 «Comezan, pois, as cantigas cunha frase bisagra que se cristaliza como introducción ó milagre, á vez que ratifica a dependencia deste con respecto á lección a penas oída no estribillo» (Fidalgo 2002b: 117).
- 38 Esto puede ayudar a entender la extrema brevedad de narraciones como la de Teófilo: si el público ya conocía los detalles de la historia, no era necesaria otra cosa que traérselos a la memoria enunciando o resumiendo los hechos fundamentales de la misma.
- 39 Véase, entre otras, su recomendación a oradores y religiosos de que sean «[...] sabedores / en fazerlle sabores / cantando saborosos / cantares e fremosos / dos seus maravillosos / miragres, que son frores / doutros, e mui mellores» (cantiga 409, vv. 63-69, Fidalgo 2002b).
- 40 Como bien resume Fidalgo (2002b: 96-97), «unha cantiga redúcese, en liñas xerais, a refrán moralizador e narración exemplar, modelo compartido con outras obras contemporáneas nas que se pretende transmitir valores de tipo moral. / A lexitimidade para adecuarse ó modelo do *exemplum* (máxima moralizante e narración exemplar) e aproveitar a forma zexelesca (estribillo que abre a estrofa) proporcionanlla os mesmos tratados de retórica —tanto clásicos como medievais— que, ó trataren da distribución da obra literaria, centran a súa atención fundamentalmente no comezo desta e propoñen a elección do *ordo artificialis* sobre o *naturalis*, por consideralo máis elegante e, dentro daquel, distinguen

haciéndole ocupar el primer (y muy destacado) lugar en la escala de intercesores que pueden mediar entre Él y los hombres⁴¹.

4. **Consideraciones finales** La desproporcionada longitud de los *Miracles* con respecto a las *Cantigas* se debe, por una parte, a la inserción de proverbios y máximas de carácter moralizante en el interior del relato, intercaladas entre los versos que dan cuerpo a la narración de un suceso milagroso; por otra, a la intención indudable de Gautier de no escatimar esfuerzos ni versos para ofrecer un relato lujoso en detalles relativos a la acción, pero, sobre todo, a la expresión de los sentimientos de los personajes, utilizando la descripción emocionada de una situación como un arma suplementaria para llegar al corazón del oyente.

Berceo, por su parte, tiende a narrar los mismos acontecimientos en un tono humilde y familiar, sustituyendo la carga moral por los proverbios y expresiones cotidianas que aproximan el milagro al público que lo escucha y prescindiendo de rebuscados artificios retóricos —sin que ello implique un desconocimiento de la técnica— para relatar hechos enmarcados en la realidad que circunda a su auditorio, con referentes concretos y bien conocidos para sus metáforas y descripciones detalladas y realistas que pretenden dar verosimilitud a la historia.

A Alfonso x le preocupa la exposición concisa y rápida de la acción, para que el lector no pueda distraerse del mensaje que transmite el relato y que no es otro que la necesidad de cantar loas a María, como suele precisar —y repetir— el refrán; para lograrlo, despoja la narración de descripciones y digresiones innecesarias para la comprensión cabal del milagro y pone de relieve la actuación del beneficiario, único merecedor —por su actitud o sus hechos en relación con Ella— del premio (o castigo) de la Virgen.

Es posible que los tres grandes cancioneros marianos del siglo XIII respondan a diferentes concepciones de transmisión de una misma doctrina. La versión francesa, quizás por ser cronológicamente la primera, parece más próxima al género del *sermón*, al que debería su gran carga moralizadora; la de Berceo podría ponerse en relación con la épica, al menos en su propuesta de un personaje presentado casi como un héroe en su lucha —y consiguiente victoria— contra la adversidad; la adaptación gallega, por su parte, tiende más hacia el *exemplum*⁴², narrando de manera concisa un modelo de actuación del que es posible extraer (sin necesidad de insistir directamente en ella) una conclusión didáctica.

ata oito formas de adaptalo. A unha destas oito posibilidades parece que responde a maneira de iniciar a composición das cantigas [...]».

41 Téngase en cuenta que incluso las cantigas «que se din de louvor non son outra cousa que a narración dun acontecemento na vida de María, os seus misterios son expostos con afán catequético, sen outra pretensión que exaltar a María nos seus misterios» (Montoya Martínez 1991: 33).

42 Vid. el compendio que ofrece de la vinculación de los milagros alfonsinos al *exemplum* Fidalgo (2002b: 135-139).

Pero, sobre todo, no se puede olvidar el hecho de que Alfonso X es el único de los tres autores que declara explícitamente su intención de elaborar un *cancionero* dedicado a María, Reina de los Cielos y, por consiguiente, tal vez la única mujer merecedora de que un rey se declare su vasallo y se entregue a su servicio⁴³. Gautier y Berceo eran clérigos y componían obras edificantes, pero Alfonso era rey⁴⁴ y trovador⁴⁵ (además de acometer otras magnas empresas culturales que escapan a nuestro objetivo); por eso, también existen ciertas diferencias en el ‘galardón’ a que aspiran como recompensa a su labor: todos confían en que la Virgen les ayude a conseguir la salvación de su alma⁴⁶, pero el rey se atreve también a solicitar su auxilio para liberar completamente a España del dominio musulmán⁴⁷:

E por aquesto te rogo, virgen santa corõada,
 pois que tu es de Deus filla e madr’ e noss’ avogada,
 que esta mercee aja por ti de Deus acabada,
 que de Mafomet a seita possa eu deitar d’ Espanna
 (cantiga 360, vv. 27-30)⁴⁸

Como rey trovador, Alfonso X no se conforma con narrar y mostrar los prodigios que se obtienen por intercesión de la Virgen; los convierte en canciones en su honor, en *cantigas*, utilizando para ellas las mismas denominaciones —y, no lo olvidemos, la misma lengua— que se empleaban para la lírica profana, porque, mientras que Gautier de Coinci y Gonzalo de Berceo eran sólo deudores de la tradición miraculística medieval y del extraordinario desarrollo del culto a María, Alfonso, además, era parte integrante de la tradición trovadoresca⁴⁹ y decide conscientemente consagrar su producción «amorosa» a la «Dona das donas, Sennor das sennores».

43 Vid., entre otros, Montoya (1991: 31-52, especialmente el apartado titulado «O cancionero dun rei», 35-38.)

44 Y un rey con conciencia de pertenecer a un linaje, como destaca claramente Montoya (1991: 37).

45 Vid., entre otros, Bertolucci (1999b).

46 Véanse, por ejemplo, las cantigas 390 y 400.

47 Vid. al respecto Snow (1999).

48 Véanse los atinados comentarios que hace de esta cantiga Fidalgo (2004: 354-361). Y también las cantigas 200, 300, 400 y, de manera especial, 401.

49 Vid. un resumen de estos aspectos en Brea (2004-2005).

Dans son désormais classique travail sur la lyrique galégo-portugaise, publié la première fois dans le *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Tavani (1980) présente la protagoniste des *cantigas de amigo* comme une femme, le plus souvent une pucelle, qui regrette l'absence de son amoureux (qui est parti ou qui ne correspond pas son amour), une jeune fille ingénue —au moins en apparence— que nous pouvons voir dolente, enragée, ressentie, vulnérable, prête à soutenir sa relation contre des possibles obstacles, ou bien pleine d'espoir avant la rencontre avec l'ami et heureuse depuis; une femme, aussi, qui parle avec l'amoureux, avec sa mère, ses amies, les animaux, les plantes (ils peuvent être, tous, des interlocuteurs qui répondent ou, simplement, qui écoutent la dame)¹.

Mais l'image de l'*amiga*, la protagoniste de ce genre lyrique, ne serait pas complète si nous tenons en compte seulement ce type de femme. Les plus de 500 textes du genre qui sont parvenus jusqu'à nous nous montrent une situation beaucoup plus complexe, où nous voyons défiler divers types féminins, dès celui-ci que nous venons de décrire jusqu'à un autre très différent; celui d'une dame énergique, dominante, supérieure, qui agit vraiment comme une *senhor* qui connaît sa position, ses attributions et le pouvoir qu'elle possède sur l'ami.

Ça va de soi que —on le sait bien— l'auteur de cette production n'est pas (à différence des *trobairitz* occitanes) une femme réelle, mais un homme qui fait parler les femmes pour les permettre d'exprimer leurs sentiments (et aussi, en

1 «A mulher da *cantiga d'amigo* —salvo raríssimas excepções, como a “malmaridada” da *cantiga* de D. Dinis, *Quisera vosco falar de grado*— é quase sempre uma rapariga, uma “dona virgo”, aparentemente simples e ingénua, mas com efeito maliciosamente consciente da sua feminilidade, umas vezes apaixonada e dolente, outras indignada e ressentida, ao mesmo tempo vulnerável e disposta a defender a sua relação contra qualquer interferência. Enquanto o “poeta” da *cantiga d'amor* instaura um confronto verbal quase exclusivo com a *senhor*, a mulher da *cantiga d'amigo* entra, directa ou indirectamente, em contacto não só com o amigo mas com outras personagens —elementos da natureza (o mar, o rio, as árvores, a fonte, o monte, a ermida ou também as aves, o veado, o papagaio) ou seres humanos (a mãe, as amigas confidentes [*irmãs*])—, às vezes simples comparsas ou figuras simbólicas sem autonomia operativa, mas frequentemente autênticos deuteragonistas que condicionam, positiva ou negativamente, a atitude da protagonista ou reflectem, objectivados até à identificação total, os seus sentimentos e os seus sofrimentos» (Tavani 2002: 191).

occasions, il peut s'en servir pour d'autres objectifs). Il n'est pas possible d'exposer dans un travail de ce type toutes les variantes du portrait féminin que nous pouvons voir à l'intérieur de notre *corpus*, mais nous tenterons de présenter un petit éventail des multiples faces que nous en pouvons trouver dans la lyrique galégo-portugaise.

1. **L'amiga** L'une des causes principales de préoccupation pour la petite fille, qui n'a pas de réserves à montrer ouvertement ses sentiments, c'est la départ de l' amoureux (on n'en connaît pas toujours le motif, mais on nous parle parfois de la *cas d'el Rei*, du besoin d'aller servir le roi militairement, et souvent de partir loin de l'amoureuse), un départ qui contraint l'amie de prier qu'il l'emporte avec lui;

Por Deus, filhe-xi-vos de min doo;
melhor iredes migo ca soo,
levade-me vosc', amigo

[Mon Dieu, ayez pitié de moi / vous irez mieux avec moi que tout seul / emportez-moi avec vous, ami]

(Johan Soarez Coelho, 79,4, III)²

L'amant, naturellement, ne peut pas accomplir cette requête, et la jeune fille, qui nous est présentée en étant jeune et belle, reste toute seule et malheureuse, en attendant le retour de son bien aimé;

Ai deus, que doo que eu de mi ei,
por que se foi meu amigu'e fique
pequena e d'el namorada.

Quando s'el ouve de Julhan a ir,
fiquei, fremosa, por vos non mentir,
pequena e d'el namorada.

Ali ouv'eu de mia morte pavor
u eu fiquei mui coitada pastor,
pequena e d'el namorada.

[Mon Dieu, que j'ai mal au cœur / car mon ami est parti et je demeure / jeune et amoureuse de lui // Dès qu'il est parti de Julhan / je demeure, belle, je ne vous ment point, / jeune et amoureuse de lui // Là-bas, j'ai eu crainte de ma mort / et depuis je demeure triste pucelle / jeune et amoureuse.]

(Pero de Veer, 123,1)

2 Nous citons les textes selon Brea (1996).

L'absence de l'ami et l'incertitude sur son sort, et sur le temps qu'il va rester loin, laisse la femme en une situation de désespoir et d'abandon, comme il nous montre Pero d'Armea;

Sej'eu, fremosa, con mui gran pesar
e mui coitada no meu coração,
e choro muit'e faço gran razon,
par Deus, mia madre, de muito chorar
por meu amigu'e meu lum'e meu ben,
que se foi d'aqui, ai madr', e non ven.

[Je suis, belle, avec une grande douleur / et très malheureuse dans mon coeur, / et je pleure beaucoup et j'y fais avec raison, / par Dieu, ma mère, à pleurer beaucoup / par mon ami et ma lumière et mon bien, / qui s'en est allé, hélas, ma mère, et il ne vient pas.]

(121,15, 1)

Elle est poussée même à se confier et prier les éléments de la Nature et à s'exprimer avec une langage pleine de symbolisme³, comme nous pouvons le voir dans les exemples suivants:

Par Deus, coitada vivo,
pois non ven meu amigo;
pois non vem, que farei?
meus cabelos, con sirgo
eu non vos liarei.

Ondas do mar de Vigo,
Se vistes meu amigo?
E ay Deus, se verrá cedo!

[Mon Dieu, je vis avec peine, / car mon ami ne vient pas; / s'il ne vient pas, que ferais-je? / mes cheveux, avec corde / je ne vous lierai pas.]

[Vagues de la mer de Vigo, / Avez-vous vu mon ami? / Ah, Mon Dieu, viendra-t-il bientôt?]

(Martin Codax, 91,6, 1)

(Pero Gonçalves
de Portocarreiro, 128,4, 1)

Sedia-m'eu na ermida de San Simión
e cercaron-mi-as ondas que grandes son.
Eu atendend'o meu amigu'! E verrá?

[J'étais dans l'ermitage de San Simión / et les vagues m'entourèrent, qu'elles sont hautes, / Moi, j'attends mon ami! Viendra-t-il?]

(Mendinho, 98,1, 1)

3 Pour cet appel aux éléments de la Nature et ce symbolisme, *vid.* Lorenzo Gradín (1990) et aussi Brea-Lorenzo Gradín (1998: 111-134).

Quelques compositions peuvent ajouter des nouvelles nuances, tout en s'en tenant, comme les exemples antérieures, dans un registre que nous pouvons appeler, en suivant Bec⁴, «popularisant», parce qu'il présente toute une série de traits qui caractérisent ce registre lyrique. Ainsi, par exemple, la demoiselle de Pero Gonçalves de Portocarreiro pleure-t-elle parce qu'elle a perdu l'anneau que son amoureux lui avait donné; et celle de Johan Garcia de Guilhade est convaincue que son ami l'a abandonnée (*changée*)⁵ pour une autre dame:

O anel do meu amigo
perdi-o so lo verde pino
e chor'eu, bela!

Amigas, tamanha coyta
nunca sofri, poys foy nada;
e direy-vo-la gran coyta
con que eu seja coyta:
amigas, ten meu amigo
amiga na terra sigo

[L'anneau de mon ami / je l'ai perdu
sous le pin vert / et je pleure, belle!]
(128,3, 1)

[Amies, si grande peine / Je n'ai jamais
souffert, dès ma naissance; / et je vous
raconterai la grande peine / qui me
maintient en peine / amies, mon ami
a / une amie dans la terre avec lui]
(70,8, 1)

Cette tristesse, mélancolie, douleur, peut, cependant, devenir toute joie quand elle arrive une nouvelle annonçant le retour de l'ami;

Fremosas, a Deus grado, tan bon dia comigo!
Ca novas mi disseron ca ven o meu amigo.
Ca ven o meu amigo,
tan bon dia comigo!

[Belles, à Dieu merci, si bonne journée avec moi! / Car on m'a dit des nouvelles
qu'il vient mon ami. / Car il vient mon ami, / si bonne journée avec moi!]
(Bernal de Bonaval, 22,9, 1)⁶

Et, quand celui-ci revient vraiment, l'amie peut oublier toute la souffrance qu'elle a expérimentée (même s'elle doit le nascondre)⁷:

4 Vid. Bec (1977).

5 Sur la présence du motif de la *chanson de change* dans la lyrique galégo-portugaise, vid. Bertolucci (1993).

6 Un peu plus avant, elle déclare être très joyeuse («and'end'eu muy leda», III, v. 2, et IV, v. 2).

7 Vid., par exemple: «Pero, amigas, sempre recehey / d'andar triste quand'o gran prazer vir; / mays ey-o de fazer por m'encobrir / e, a força de mi, parecerey / triste, quando soubey que el verrá: / mays meu co-raçon muy ledo seerá» (Lourenço, 88,2, III).

Des oi mais andarei leda, meu amigo, pois vos vejo,
ca muit'á que non vi couasa que mi tolhesse desejo,
des que vos de mi partistes
têes ora que me vistes.

[Dès aujourd'hui, j'irai joyeuse, mon ami, parce que je vous régarde, / car il y a beaucoup de temps que je n'ai pas vu rien que me tolle désir, / dès que vous vous êtes parti de moi / jusqu'à maintenant que vous m'avez vue.]

(Fernan Rodriguez de Calheiros, 47,7, II)

Il peut même se passer que l'ami ait dit une fois qu'il s'en allait pour ne plus revenir, pour s'éloigner de son amie, mais que finalement il ait du changer d'idée et il revient; en ce cas-là, l'amoureuse oublie soudain tout, elle lui pardonne son erreur et l'accueille sans rien lui reprocher, parce que la joie remplit son cœur et la pousse à annoncer sa venue:

O meu amigo, que mi dizia
que nunca mais migo viveria,
par Deus, donas, aqui é ja!

Que muito m'el avia jurado
que me non visse mais, a Deus grado!,
par Deus, donas, aqui é ja!

O que jurava que me non visse,
por non seer todo quant'el disse,
par Deus, donas, aqui é ja!

Melhor o fezo ca o non disse;
par Deus, donas, aqui é ja!

[Mon ami, qui me disait / que jamais vivrait avec moi / par Dieu, dames, il est déjà ici! // Qu'il m'avait juré beaucoup / qu'il ne me voyerait plus, à Dieu merci, [...]] // Celui qui jurait qu'il ne me voyerait pas, / par pas être tout quant il disait, / [...] // Il a fait meilleur de quant il a dit: / par Dieu, dames, il est déjà ici!]

(Pai Soarez de Taveirós, 115,8)

Quand l'ami est près d'elle, la fille chante, sans cacher ses sentiments ou ses intentions; c'est la joie de la rencontre qui les déclenche. Nous pouvons bien analyser cette situation surtout au travers des *cantigas de romaria* (ou *de santuario*)⁸, dont le prétexte est une promenade, une randonnée, à une chapelle, une église, un monastère où il a lieu une fête pour célébrer un saint; une fête qui permet vivre avec une majeure liberté cette rencontre-là, parce qu'il y a beaucoup de gens qui veu-

8 Vid. au regard Brea (1999d).

lent jouir d'un événement de ce type au grand air. La dévotion et la diversion s'y mêlent, mais ce qui intéresse l'amie qui chante c'est la possibilité de revoir l'ami, de lui parler, de lui octroyer le bien qu'il demande⁹:

Treides, ai mia madr', en romaria
 orar u chamam Santa Cecilia:
 e, louçana, irei,
 ca já i est'o que namorei,
 e, louçana, irei

[Venez, ma mère, en 'romería' / prier où on appelle Sainte Cecilia: / et j'irai,
 fraîche, / car là il est celui que j'ai énamoré, / et j'irai, fraîche]
 (Martin de Ginzo, 93,8, 1)¹⁰

Et cette joie, vraie, réelle, sans aucune trace d'orgueil, de domination, de supériorité de la part de la femme, on la voit dans quelques chansons ayant quelque rapport avec la danse¹¹:

Bailemos nós ja todas tres, ai amigas,
 so aquestas avelaneiras frolidas,
 e quen for velida como nós, velidas,
 se amigo amar,
 so aquestas avelaneiras frolidas
 verrá bailar

[Dansons nous trois, amies, / sous ces
 noisetiers fleuris, / et qui fusse belle
 comme nous, belles, / si elle aime son
 ami, / sous ces noisetiers fleuris, / elle
 verra danser]
 (Airas Nunes, 14,5, 1)¹²

Nossus amigus todus lá hiran
 por nos veer, e andaremos nos
 bayland'ant'eles, fremosas, en cos,
 e nosas madres, pois que alá van,
 queymen candeas por nos e por ssy,
 e nos meninas baylaremos hy

[Nos amis iront tous là / pour nous voir,
 et nous irons / en dansant devant ceux-
 là, belles, nues, / et nos mères, car elles
 y vont, / qu'elles allument chandelles
 pour nous et pour elles, / et nous,
 petites, nous y danserons].
 (Pero Viviae, 136,4, 11)

9 Il est aussi important de constater la réciprocité, la participation de tous les deux à la joie, comme on peut le voir dans Martin de Padrozelos; «ld'o'j, ai meu amigo, led'a San Salvador; / eu vosco irei leda, e, pois eu vosco fôr, / mui leda irei, amigo, / e vós ledo comigo» (95,8, 1).

10 Dans les strophes suivantes, on fait référence à la *coita* de l'ami (II, v. 2) et au fait qu'il avait emporté «o que eu ben queria» (III, v. 2), c'est-à-dire, lui-même; par suite, elle ne peut que lui donner ce qu'il lui demande (IV, v. 2).

11 Vid. Brea (1998d).

12 Vid. aussi celle autre de Johan Zorro qui est repris par cette-ci de Airas Nunes; *Baylemos agora, por Deus, ay velidas* (83,1).

Mais les choses ne sont pas toujours si faciles; la mère, à qui la pucelle prie de l'accompagner à la fête¹³, tente de garder¹⁴ la fille et de la tenir loin de son amoureux, parce qu'elle craint le malheur qu'il peut lui provoquer; la demoiselle, donc, doit traiter de la convaincre qu'il n'y a pas de péril, que ce qu'elle veut c'est tout simplement de pouvoir rejoindre l'ami:

Mia madre velida, e non me guardedes
d'ir a San Servando, ca, se o fazedes,
morrerei d'amores.

[Ma mère la belle, ne me gardez pas / d'aller à San Servando, car, se vous le faites, / je mourrai d'amour.]

(Johan Servando, 77,17, 1)

Elle ne veut pas provoquer la souffrance de sa mère, elle préfère disposer de son autorisation, comme confesse la suivante amie à une autre jeune fille dans une *cantiga* de Martin de Caldas;

Vedes qual preit'eu querria trager,
irmâa, se o eu podesse guisar:
que fezess'a meu amigo prazer
e non fezess'a mia madre pesar,
e, se mi Deus esto guisar, ben sei
de mi que logu'eu mui leda serei

[Vous voyez quelle est la querelle que je voudrais entraîner, / ma soeur, si je le pourrais aguiser: / que je fasse à mon ami plaisir / sans faire peine à ma mère, / et, si Dieu me donne ceci, je sais bien / que je serai très heureuse]

(92,7, 1)

L'amie voudrait, en effet, avoir la conformité de la mère pour pouvoir lui raconter ce qu'elle fait, sans avoir besoin de rien cacher, comme il en est avec la jeune fille à la quelle Johan Soares Coelho (79,25) fait vivre la suivante histoire, que se développe autour du symbolisme des cheveux¹⁵:

13 La prière est accompagnée souvent de promesses de correspondance («punharei sempre já de vos servir», 93,7, III, v. 3) et de manifestations concernant la sincérité de l'amour des deux amants («ca moir'eu, madre, por meu amigo / e el morre por falar connigo», 93,7, refrain), et même l'intention de participer aux actes religieux («irei alá mias candeas queimar / [...] / a Santa Cecilia, ant'o seu altar», *ibidem*, II, vv. 2-4).

14 Si bien le gardien peut être un autre personnage, le plus fréquent c'est la mère (*vid.*, par exemple, 11,10, de Airas Carpancho), qu'on ne mentionne pas quelquefois; «Pero sôo guardada, todavia quer'ir / con vosc', ai meu amigo, se mi a guarda non vir», Martin de Padrozelos, 95,8, II, vv. 1-2).

15 *Vid.* Lorenzo Gradín (1990: 213-220).

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei-m'eu d'elos
e de mi, louçãa.

Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte e paguei-m'eu d'elas
e de mi, louçãa.

A la fonte e paguei-m'eu d'eles,
aló achei, madr', o senhor d'eles
e de mi, louçãa.

Ante que me eu d'ali partisse,
fui pagada do que me el disse,
e de mi, louçãa.

[Je suis allée, mère, laver mes cheveux / à la fontaine, et je me suis remercie de
ceux-là / et de moi, fraîche // Je suis allée, mère, laver mes tresses / à la fontaine
et je me suis remercie de celles-là / et de moi, fraîche // À la fontaine et et je me
suis remercie de ceux-là, / j'ai y trouvé, mère, le seigneur de ceux-là / et de moi,
fraîche // Avant que je m'en partisse, / je fus remercie de ce qu'il me dit, / e de moi,
fraîche.]

Il est clair, pourtant, que, si la mère n'est pas d'accord avec ce que la fille désire,
celle-ci n'aura d'autre solution que mentir, même si la mère devine ses intentions:

—Digades, filha, mia filha velida,
porque tardastes na fontana fria?
— Os amores ei.

[...]
—Tardei, mia madre, na fontana fria,
cervos do monte a augua volvia,
—Os amores ei.

[...]
—Mentis, mia filha, mentis por amigo,
nunca vi cervo que volves'o rio.
—Os amores ei.
[...]

[Disez, fille, ma fille belle, / pourquoi vous vous êtes retardée à la froide
fontaine? / J'ai des amours // Je me suis retardée, ma mère, à la froide fontaine, / des
cerfs du bois agitaient l'eau, / J'ai des amours // Vous mentez, ma fille, vous mentez
par ami, / je n'ai jamais vu un cerf qui agissait le fleuve / J'ai des amours]
(Pero Meogo, 134,2)

La mère n'est pas capricieuse, elle a toujours un motif; comme nous l'avons déjà dit, elle craint la malheur de la fille, mais il y a aussi une autre raison: jusqu'à ce moment, nous n'avons parlé que d'une petite fille amoureuse, soit souffrante, soit heureuse... sans dévoiler sa condition sociale. Et c'est sur ce point qu'il peut y avoir une approche avec la femme chantée dans les *cantigas de amor*; il se peut que cette demoiselle (au moins elle semble être une demoiselle, pas une dame épousée) appartient à une classe sociale haute, plus importante que celle de l'amoureux, comme il en serait le cas dans une chanson de Pedr'Amigo de Sevilha, où la mère tente de convaincre la fille que celui qui chante pour elle est un mauvais troubadour et qu'il dit des mensonges; la réponse de la fille fait référence à la sagesse de l'ami, que sa mère avait considérée plus importante qu'elle n'était en réalité (en ce sens qu'il ne parvient pas à pouvoir la tromper):

—Ca sey eu ben qual preito vus el trage
e sodes vós, filha, de tal linhage
que devia vosso servo seer.
—Coydades vós, madre, que é tan sage,
que podess'el conmigu'esso pôer.

[Car je sais quelle querelle il vous a entraîné / et vous êtes, fille, d'un tel linage / qu'il devrait être votre serviteur / Vous pensez, mère, qu'il est si sage / qu'il peut mettre ceci avec moi.]

(116,7, IV)

En tout cas, quand la pucelle doit se montrer ferme, sûre, elle ne doute pas à s'opposer à sa mère pour lui faire connaître de façon claire quelle est sa volonté, et même pour lui imposer de l'accepter:

Par Deus, mia madr', ouvestes gran prazer
quando se foi meu amigo d'aquí,
e ora ven, e praz én muit'a mi,
mais ãas novas vos quero dizer:
se vos pesar, sofrede-o mui ben,
c'assi fig'eu, quando s'el foi d'aquen

[Par Dieu, ma mère, vous avez eu un grand plaisir / quand mon ami s'en est allé, / et maintenant il vient, et il m'en plaît beaucoup, / mais je veux vous dire des nouvelles: / s'il vous fait peine, endurez ceci très bien, / car j'ai fait ainsi quand il s'en est allé]

(Johan Airas, 63,57, I)

2. **Parmi *amiga* et *senhor*** Cette femme que nous voyons si décidée et sûre de soi-même n'a pas beaucoup à voir avec celle qui n'osait pas contrarier la mère et qui pleurait quand elle ne pouvait pas aller à la rencontre de l'ami, ou quand l'ami ne (re)venait pas. Celle-ci est plus semblable à la *senhor* (dont nous parlerons ensuite) qui reçoit le service du troubadour-amoureux dans les *cantigas de amor*. C'est une dame qui sait bien qu'elle est belle, noble, sage, et que elle est donc très digne d'être non seulement aimée, mais aussi chantée. En tout cas, c'est Dieu qui doit être remercié pour l'avoir faite si belle et bonne, pas le troubadour;

Direi verdade, se Deus mi perdon:
o meu amigo, se mi quer gran ben,
non lho gradesco e mais d'outra ren
gradesc'a Deus eno meu coraçon
que m'el fremosa fez; tanto mi deu
tanto de ben quanto lhi pedi eu.

[Je dirai la vérité, Dieu me
pardonne; / mon ami, s'il m'aime
grandement, / je n'en lui remercie pas,
et je remercie plus de rien / Dieu dans
mon coeur, / parce qu'Il m'a fait belle; Il
m'a donné / tant de bien quant j'en Lui
ai demandé.]

(Pero Gomez Barroso,
127,3, 1)¹⁶

De vós por mi amor assi matar,
nunca vos d'esto bom grado direi.
E meu amigo, mais vos eu direi:
pois me Deus quis este parecer dar,
nom é sem guisa de por mi morrer
quem mui bem vir este meu parecer

que mi Deus deu; e podedes creer
que nom ei rem que vos i gradecer.

[De la mort que, par moi, vous
donne l'amour / je ne vous parlerai
jamais. / Et, mon ami, je vous dirai
encore; / si Dieu a voulu me donner
cette beauté, / il n'est pas sans motif la
mort par moi / de qui a vu cette beauté
mienne // que Dieu m'a donnée; et vous
pouvez croire / que je n'ai rien à vous y
remercier.]

(Don Denis, 25,29, III et *fiinda*)¹⁷

Et pourtant, et encore à différence de l'autre type lyrique cité, cette jeune fille qui connaît parfaitement ses qualités peut remercier Dieu qui les lui a données, mais aussi, dans quelques cas, se montrer favorable à faire l'ami heureux, parce qu'elle devient aussi heureuse, comme nous pouvons le constater dans une composition de Johan Garcia de Guilhade, où on voit que le monde est bon parce que

16 Elle ajoute encore: «Se m'el quer ben, non lhi quer'eu nen mal, / nen averei que lhi gradesca i, / mais quant'oj'eu no meu espelho vi / gradesc'a Deus muit'e gradesco-lh'al, / que m'el fremosa fez [...]» (estrofa III).

17 Un peu plus fière est encore la fille qui répond: «Diz muito ben de min en seu trobar, / con gran dereit', e al vos eu direi; / teen ben quantos me lh'o'en loar / que eu muito que lhi gradecer ei; / en quant'el diz non lhi gradesqu'eu ren, ca mi sei eu que mi paresco ben. // Ca, se eu non parecesse mui ben, / de quant'ele diz non diria ren» (Johan Airas, 63,26, III et *fiinda*).

Dieu a faite belle et sage la dame et aussi Lui il permet les amoureux d'être ensemble, de se rejouer:

Quer'eu, amigas, o mundo loar,
por quanto ben mi Nostro Senhor fez:
fez-me fremosa e de muy bon prez,
ar faz-mi meu amigo muyt'amar.
Aqueste mundo x'est a melhor ren,
das que Deus fez, a quen el i faz ben.

[Je veux, mes amies, louer le monde, / par quant il m'a fait de bien Notre Seigneur; / Il m'a fait belle et de bon prix, / et il fait aussi que mon ami m'aime beaucoup. / Ce monde est la meilleur chose / de toutes celles que Dieu a faites, pour celui qu'il y fait bien.]

(70,44, 1)

La joie de l'amour correspondu est ici assez plus présente que dans les *cantigas d'amor*¹⁸. La fille veut vraiment être contente, et que l'ami soit aussi content, et s'il y a quelque problème, quelque malentendu, elle préfère toujours clarifier la situation avec son amoureux¹⁹, en parlant tous les deux, comme le fait l'amie que Johan Servando nous présente en revenant de la *romería* (à peu près une expérience moitié pèlerinage moitié fête patronale) où elle lui a déclaré ses sentiments et elle croit qu'il est devenu lui aussi heureux, comme elle:

Nunca m'eu d'esta ida acharei senon ben,
ca dix'a meu amigo a coita'n que me ten
o seu amor e cuido que vai ledo por en:
muito venho pagada,
por quanto lhi falei;
mais á m'el namorada,
que nunca lhi guarrei.

[Je ne trouverai que bien de ce départ, / car j'ai dit à mon ami la souffrance qu'il me provoque / son amour, e je crois qu'il en est joyeux; / je suis très heureuse / par quant je lui ai parlé; / il m'a énamorée en telle manière / que je l'aimerai toujours.]

(77,20, 1V)²⁰

18 Vid. au respect Fidalgo (1994).

19 Dans quelques cas, ceci donne lieu à la modalité connue comme *escondit* (vid. Brea–Lorenzo Gradín 1998: 239-246), dont la composition 63,35 peut constituer un bon exemple.

20 La seconde strophe expliquait bien (avant le refrain); «Que bõa romaria con meu amigo fiz, / ca lhi dix', a Deus grado, quanto lh'eu dizer quix / e dixi-lh'o gram torto que sempre d'ele prix».

Dans ce cas, c'est la femme qui endure la *coita*²¹, le mal qui produit l'amour —surtout quand il n'est pas correspondu—, mais il est plus fréquent que ce soit l'homme qui la souffre²²; et Don Denis veut nous montrer une amie-maîtresse aimable et généreuse disposée à le délivrer de cette souffrance (dont elle se reconnaît coupable), en lui donnant quelque plaisir —une récompense— et en devenant, elle-même, joyeuse:

Por quanto mal a levado,
amiga, razom farei
de lhi dar end'algun grado;
pois vem como lh'eu mandei;
e logu'el será, bem sei,
do mal guarid'e cobrado.

[Par tout le mal qu'il a porté, / amie, je farai raison / à lui en donner quelque
grace; / car il est venu comme je lui ai ordonné, / bientôt il sera, je le sais
bien, / guéri et récompensé de son mal.]

(25,20, III)

La réciprocité est importante; il n'est pas suffisant pour la fille d'être elle-même heureuse si son ami ne l'est pas aussi; par conséquent, il n'est pas rare qu'elle prie à Dieu la joie du bien-aimé, même si elle ne laisse pas de remarquer qu'il est *son* ami (d'elle, pas d'une autre):

Ai meu amigo, meu, per bõa fe,
e non d'outra, per bõa fé, mais meu,
rogu'eu a Deus, que mi vos oje deu,
que vos faça tan ledo seer migo
quam leda fui o'j'eu, quando vos vi,
ca nunca foi tan leda, pois naci.

[Hélas, mon ami, à moi, par bonne foi, / pas à une autre, per bonne foi, mais à
moi, / je prie à Dieu, qui vous m'a donné aujourd'hui, / qu'Il vous fasse être si
joyeux avec moi / comme je suis étée aujourd'hui joyeuse, quand je vous ai vu, / car
je ne suis pas étée si joyeuse dès quand je suis née]

(Juião Bolseiro, 85,3, 1)

21 À propos de la *coita* qu'il souffre l'ami, *vid.* Fidalgo (1998a).

22 Ou tous les deux, comme nous dit l'amie de Don Denis qui pleurt: «Coitada viv', amigo, por que vós nom vejo, / e vós vivedes coitad'e com gram desejo / de me veer e me falar; e porem seja / sempr'em coita tam forte / que nom m'é se nom morte, / come quem viv', amigo, em tam gram desejo» (25,22, 1). *Vid.* aussi (Don Denis une autre fois) 25,46: la femme déclare de pas pouvoir guérir sans l'ami, qui ne peut aussi guérir sans la dame; celle-ci finit par prier Dieu d'aider tous les deux.

3. **La *senhor*** Mais, à côté des compositions de ce type-ci, on peut trouver aussi, toujours dans les *cantigas de amigo*, quelques autres où l'attitude de la dame est très différente. On ne saurait pas dire si elle est plus adulte, si elle appartient à une classe sociale plus élevée que la pucelle qui chante sa joie par la rencontre avec l'ami, mais elle s'exprime avec les mêmes mots que le troubadour-homme des *cantigas de amor*, ou que les *trobairitz* occitanes, soit pour faire connaître sa peine soit pour montrer sa situation de *senhor* qui, en tant que ça, a une maîtrise absolue sur son 'serviteur'.

Pour le premier cas (c'est-à-dire, pour montrer sa souffrance), nous pouvons rappeler le suivant texte de Don Denis:

Nom sei oj', amigo, quem padecesse
coita qual padesco, que nom morresse,
se nom eu, coitada, que nom nacesse,
porque vós non vejo com'eu queria;
e quizesse Deus que m'escaecesse
vós que vi, amigo, em grave dia.

[Je ne sais pas aujourd'hui, ami, qui peut souffrir / une peine comme cette mienne,
que ne mourusse pas, / excepte moi, affligée, que je voudrais n'être pas née, / car je
ne vous vois pas comme je voudrais; / et plaît à Dieu que j'oublie / vous, que j'ai vu,
ami, une mauvaise journée.]

(25,54, 1)

Pour le second cas (faire voir de manière claire qu'elle est la maîtresse), il y a beaucoup de pièces qui nous présentent une vraie *senhor* féodale qui n'ignore pas qu'elle a le pouvoir de disposer de la volonté, et même de la vie, de celui qui l'a rendu librement son hommage, comme déclare la dame qu'il fait parler Sancho Sanchez:

Meu é o poder, que são senhor
de fazer d'el o que m'a mi prouguer,
mais foi i tan coitado que mester
non me fora, pois que o vi, per ren,
cuidand', amiga, qual era melhor:
de o matar ou de lhi fazer ben

[Le pouvoir est à moi, parce que je suis maîtresse / de faire de lui ce que je
voudrais, / mais il a été si affligé que j'ai eu besoin, / dès le moment que je le
vus, / de cuire sur s'il serait meilleur / de le tuer ou de le faire bien]

(150,4, III)

Elle est maintenant devenue fière, dure, lointaine; elle a perdu celle volonté-là de chercher la joie partagée par tous les deux *fin'amants*... elle désire surtout laisser constance de son autorité; le 'serviteur' doit accomplir toujours, et même tout seulement, ceci qu'elle détermine. Par conséquent, ce qu'elle ne va pas lui permettre c'est qu'il départe s'elle ne l'autorise pas de façon explicite.

Cette attitude distante, froide, peut provoquer l'avertissement de ses prochaines, comme on le voit, par exemple, dans une composition de Galisteu Fernandiz dans laquelle les mots d'une autre fille ne servent que à lui faire avouer que la mort de l'ami ne l'importe pas (encore plus, sa mort lui donne plaisir):

—Ben sodes desmesurada molher,
se voss'amor non pod'aver de pran
e ben sei que por mal vo-lo terran,
amiga, se vosso ben non ouver.
—Nunca o averá, se Deus quiser,
ca já lhi diss'eu que se partiss'en
e, se á coita, que a sofra ben.

—Par Deus, amiga, mui guisado ten
de sofrer coit'e quer morrer por en.

—Se morrer, moira, ca non dou eu ren
d'assi morrer, ante mi praz muit'en.

—Por ess', amiga, venha mal a quen
vos amar, pois tal preito por vós ven

[— Vous êtes une dame desmesurée, / s'il ne peut pas avoir votre amour, / et je sais bien qu'ils vous considéreront mal, / amie, s'il n'a pas votre faveur. / —Il ne l'aura jamais, si à Dieu il plait, / car je l'ai déjà dit qu'il s'en allasse, / et, s'il a de souffrance, qu'il souffre bien. // — Par Dieu, amie, il est d'accord / avec la souffrance, et il veut mourir par ceci. / — S'il meurt, qu'il meurt, car je ne donne rien / par sa mort; plutôt elle me plait beaucoup. / — Par cela, amie, qu'il vient mal à qui / vous aime, parce que une tel querelle vient par vous]

(51,6, III et *fiindas*)

Quelquefois, cette seigneur féodale au féminin peut s'en repentir et avoir un petit peu d'hésitation, même de compassion (comme il se passe, par exemple, dans un texte de Johan Baveca²³), mais elle sait bien que sa condition ne le permet pas d'avoir pitié si l'ami devient désobéissant ou il ne se cure pas d'arriver en retard:

23 «Quisera-m'eu non aver jurado, / tanto vus vejo vîir coitado / a mha medida. Mas que prol vus ten, / ca, hu vos fostes sen meu mandado, / jurey que nunca vus fezesse ben?» (64,3, II).

Porque se foi d'aquí meu amigo
 sen meu mandado e non mi-o fez saber,
 quand'el veer por falar comigo,
 assanhar-m'ei e farei-lh'entender
 que outra vez non se vaia d'aquí
 per nulha ren sen mandado de mi

[Parce que mon ami s'en est allé / sans
 mon autorisation et il ne m'en fait
 savoir pas, / quand il verra pour me
 parler, / je m'enragerai et je le ferai
 comprendre / qu'il ne doit pas une
 autre fois s'en aller / par nul motif, si je
 ne le lui ordonne pas]

(Fernan Froiaz, 42,3, 1)

Non tem agora el en rem
 mui gram sanha que eu d'el ei;
 quando el veer, com'eu serei
 sanhuda, parecendo bem,
 muito terrá que baratou
 mal, por que tan muito tardou

[Il ne valorise pas maintenant / la
 très grande rage que j'en ai; / quand il
 viendra, comme je serai / enragée, en
 étant si belle, / il comprendra qu'il a
 fait / mal, parce qu'il s'est retardé tant]

(Roi Queimado, 148,20, 11)

Dans d'autres occasions, le motif qui provoque la rage, la colère (la *sanha*²⁴) de la femme c'est une manque d'accomplissement d'une convention littéraire, celle du secret de l'identité de la dame; le troubadour ne peut jamais prononcer le nom de sa seigneur, ne peut-il pas permettre qu'on le connaît par quelque indiscretion qu'il ait commis. Si quelqu'un découvre cette identité voilée, les conséquences seront terribles, au moins pour le troubadour, qui ne sera plus pardonné:

Foi-m'el en seus cantares enmentar,
 vedes ora se me dev'a queixar,
 ca se non quis meu amigo guardar
 de lhi saberem que mi quer gram ben.

[Il fut me mentionner dans ses chansons, / vous voyez maintenant si je dois me
 lamenter, / car mon ami n'a pas voulu se garder / de faire connaître qu'il m'aime
 bien.]

(Pai Soarez de Taveirós, 115,5, III)

Et aussi il ne faut pas rappeler que aucun ne peut se livrer au service d'un seigneur si celui-ci (celle-ci, dans notre cas) ne l'accepte pas, parce que le service féodal suppose une acceptation réciproque, avec tous les droits et tous les devoirs qu'il comporte. De ce façon, la dame a le droit de refuser et de s'enrager — jusqu'au point de le condamner à la mort — quand l'ami l'a pris par seigneur sans son consentement:

Par Deus amiga, quant'eu receey
 do meu amigo todo m'o'aven,

24 On peut voir au respect Vázquez Pacheco (1999).

ca receey de mi querer gram ben
 como m'el quer, polo que vos direy:
 eu, poys fui nada, nunca ouv'amor
 nen quij'amigu'en tal razon aver,
 e el filhou-m'a força por senhor
 a meu pesar, e morrerá por én

[Par Dieu, amie, tout quant j'en ai eu peur / de mon ami tout cela me parvient
 aujourd'hui, / car je craindrais qu'il m'aimait très bien / comme il m'aime, dont je
 vous dirai; / dès quand je suis née, je n'eus jamais de l'amour / ni j'ai voulu avoir
 ami de cette façon, / mais il m'a pris par force comme maîtresse / malgré moi, el il
 mourra par ça]

(Gonçal'Eanes do Vinhal, 60,10, 1)

Et ne disons pas ce qu'il peut se passer si le serviteur prend une autre dame par
 seigneur (c'est-à-dire, s'il *change* seigneur²⁵); en ce cas-là, elle répondra en prenant
 directement vengeance contre lui:

Senhor filhastes, com'oi dizer,
 a meu pesar, e perderedes i,
 se eu poder, e poderei, assi
 como fiz sempr', e posso-me poder,
 ca o poder que sempre ouvi m'ei,
 e eu vos fiz e eu vos desfarei.

E, pois vos eu tornar qual vos achei,
 pesar-mi-á en, mais pero vingar-m'ei.

[Vous avez pris maîtresse, selon j'ai écouté dire, / malgré moi, et vous y perdrez, / si
 je peux, et je pourrai, / comme j'ai fait toujours, et j'ai le pouvoir, / car le pouvoir
 que j'ai eu toujours, je l'ai encore, / et je vous ai fait et je vous détruirai. // Et, parce
 que je vous retournerai comme je vous ai trouvé, / j'en ai de la peine, mais je me
 vengerai.]

(Johan Perez d'Aboim, 75,5, III et *finda*)

Mais, peut-être, le motif plus fréquent de «discorde» parmi la dame et son trou-
 badour-amoureux c'est qu'il demande son prix, sa récompense au service livré, la
mercé des troubadours occitans, qui chez nous est appelé *ben*²⁶. Le contraste entre
 le bien qu'il cherche et le mal qu'elle le donne est une constante dans la lyrique ga-
 légo-portugaise. La voix féminine des *cantigas de amigo* ne peut pas méconnaître
 ça, mais elle a la possibilité d'utiliser une arme très forte pour en sortir triomphan-

25 Vid. Bertolucci (1993).

26 Vid. Spina (1966).

te, l'ironie, qui lui permet dire qu'elle ne sait pas quoi est ce bien que l'ami attend, soit qu'elle ne comprend pas le signifié du mot (parce que l'ami ne l'explique pas au clair), soit qu'elle ignore comment le lui donner;

Diz meu amigo que lhi faça ben,
mais non mi diz o ben que quer de min;
eu por ben tenho de que lh' aqui vin
polo veer, mais el assi non ten,
 mais, se soubess' eu qual ben el queria
 aver de mi, assi lho guisaria

[Mon ami dit que je le fasse
bien, / mais il non me dit quel est le
bien qu'il veut avoir de moi; / j'ai par
bien le fait d'être y venue / pour le voir,
mais il n'y pense pas, / et, si je savais
quel est le bien qu'il voulait / avoir de
moi, j'en disposerais]

(Johan Servando, 77,8, 1)

Ca eu nunca con null'ome falei,
tanto me non valha Nostro Senhor,
des que naci, nen ar foi sabedor
de tal fala, nen a fiz, nen a sei,
 e pesa-mi que m'enviou dizer
 que lhi faça o que non sei fazer

[Car je n'ai pas parlé avec un
homme, / que Dieu me vaille, / dès
quand je suis née, ni je n'ai pas
su / d'un tel parler, ni je n'en ai pas fait,
ni je ne le connais pas, / je suis affligée
qu'il m'a fait savoir / qu'il veut que je
fasse ce que je ne sais pas faire]

(Johan Soares Coelho, 79,51, III)

Ce qu'est vraiment important c'est tenir son ami soumis, même si, pour y réussir, il faut lui donner quelque espoir (en lui rappelant, en tout cas, que le seigneur c'est elle):

E por tod'esto dev'el a sofrer
tod'aquel mal que lh'oje ven por mi,
pero cuydo que non pode viver
tan gram ben mi quer, mays cuydo logu'i:
 se mi quer ben que lho quer'eu mayor
 e sse lhy vén mal que é por senhor.

[E pour ça il doit souffrir / tout ce mal qu'il reçoit aujourd'hui pour moi, / mais je
crois qu'il ne peut pas vivre / du grand bien qu'il m'aime, mais j'y pense: / s'il m'aime
bien, je l'aime encore plus / et, s'il reçoit mal, c'est parce que je suis la maîtresse.]

(Pai Gomez Charinho, 114,19, III)

Dans les exemples suivants, on pourra voir encore deux attitudes un peu différentes; d'un côté, il y a une dame-maîtresse qui n'est pas disposée à céder dans ses attributions et qui fait tout pour avoir l'ami toujours expectant; de l'autre, c'est la femme qui, encore en seigneur féodale, connaît son devoir de pas laisser mourir un sien serviteur:

O meu amigu', amiga, nom quer'eu
 que aja gram pesar nem gram plazer,
 e quer'eu este preit'assi trager
 ca m'atrevo tanto no feito seu
 ca o nom quero guarir nem o matar,
 nem o quero de mi desesperar
 [...]
 E assi se póde seu tempo passar,
 quando com prazer, quando com pesar.

e sse o eu por mi leixar morrer,
 será gran tort'e non ei de fazer.
 O mayor torto que pode sseer:
 leyxar dona seu amigo morrer.

[Mon ami, amie, je ne veux pas / qu'il
 ait une grande peine ni un grand
 plaisir, / et je veux porter ainsi cette
 querelle / car j'ose tant en ceci / que je
 ne le veux pas ni guérir ni tuer, / ni je
 ne veux pas qu'il désespère de moi // Et
 ainsi il peut passer son temps / soit avec
 plaisir soit avec souffrance.]

(Don Denis, 25,61, 1 et *fiinda*)

[Et si je le laisse mourir pour moi, / ce
 sera grand tort, et je ne ferai / le majeur
 tort qu'il peut y avoir; / qu'une dame
 laisse mourir son ami.]

(Airas Carpancho, 11,3,
refran et fiinda)

4. **Conclusion** Il ne paraît pas possible examiner dans si peu de pages toute la variété, toutes les modalités, toutes les situations qu'il offre le discours féminin²⁷ dans les *cantigas de amigo*. On pourrait, par exemple, faire attention aux textes où il y a un dialogue direct, immédiat, avec alternance de voix parmi homme et femme (2,3; 25,13; 64,26; 95,3; 121,3; 145,2; etc.), ou encore bien —et ça serait très intéressant— à les pièces de genres divers (*cantiga de amor* et *cantiga de amigo*) qui établissent une certaine dialogue parmi celles-là (comme on le peut voir, par exemple, dans Johan Airas de Santiago 63,19 et 63,13; 63,37 et 63,43; 63,64 et 63,25²⁸... ou dans Don Denis 25,122 et 25,38).

Mais, au moins, nous ne voudrions pas finir sans remarquer l'importance qui a le genre *cantiga de amigo* au regard de la présence féminine dans la lyrique troubadouresque. S'il y aurait seulement *cantigas de amor*, nous aurions l'opportunité de connaître seulement une «belle dame sans merci», une statue en marbre qui ne se plaignait pas des prières de l'amoureux, qui se tient lointaine, froide, impassible, qui ne parle pas, qui ne nous fait pas savoir ce qu'elle pense, ce qu'elle sent...

Les troubadours galégo-portugaises ont voulu donner la parole à la femme, et ils ont profité tout ce que la tradition leur avait apporté. Nous ne pouvons pas oublier que cette lyrique est une production savante, et que, par conséquent, les troubadours y avaient à sa disposition et ils pouvaient réélaborer le versant traditionnel

27 Pour un portrait plus complet des femmes présentes dans la lyrique galego-portugaise, on peut voir Corral Díaz (1996).

28 Vid. aussi 63,52, une chanson d'amour où le troubadour raconte —en lui faisant intervenir dans une dialogue— comment sa dame lui demandait qu'il ne l'aimasse plus.

des chansons de femme avec le versant popularisant des aubes ou des pastourelles, de la chanson de toile, celle de malmariée, etc.; ou avec le registre aristocratisant de la chanson, et pas seulement celle des troubadours mais aussi celle des *trobairitz*.

En ce sens, nous pourrions dire qu'il y a la *concorde* des discours masculin et féminin, parce qu'ils agissent comme une espèce de miroir dans une partie du *corpus* galégo-portugais. Mais... qui parle elle n'est pas une femme réelle; ce sont des troubadours qui composent complémentirement des *cantigas de amor* et des *cantigas de amigo*, en utilisant les mêmes mots, les mêmes formes, les mêmes rimes, les mêmes procédures. Ils se meuvent à l'intérieur du code poétique de la *fin'amor*, où la dama devient l'objet (et, au même temps, le prétexte) du chant, et ils ont considéré convenable écouter aussi la voix de cette dame, en lui faisant expliquer qu'il est *par* et *pour* elle qu'il compose ses chansons, que, s'il arrête son activité, ça signifie qu'il est mort, ou au moins si désespéré qu'il a décidé d'abandonner le *trobar*. Selon les intérêts du troubadour, la parole de la femme peut adopter une forme ou une autre, mais, même en acceptant que c'est une fiction, elle devient vivante et très diverse; la dame aimée peut être ingénue, souffrante, pleine d'espoir, heureuse, franche... ou sage, mesurée, sûre de soi-même, maîtresse, dominante, punissante, enragée... et toujours belle, désirable et inspiratrice du chant masculin.

Pour finir vraiment, on pourrait encore ajouter que, dans un petit nombre de pièces, le troubadour profite aussi la voix féminine pour faire la louange (avec une certaine dose d'ironie parfois) de sa propre œuvre, pour lui faire dire que, puisqu'elle est si belle et bonne, son ami compose les chansons plus parfaites, et il est le meilleur troubadour²⁹.

29 Vid. Bertolucci (1999c) et Brea (2000d).

17 El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa¹

[Estudios Románicos 16-17, 2007: 267-283]

Aunque las *cantigas de amor* son habitualmente un monólogo del trovador-enamorado que manifiesta sus sentimientos (especialmente, la *coita* que le producen el desdén y la *sanha* de su *senhor*)² y puede dirigirlos, explícita o implícitamente, a la propia dama, a Amor, a Dios, a amigos y compañeros, etc.³, existen unas pocas composiciones en las que, después de la primera invocación a la *senhor*, ésta interviene para responder a lo que se le demanda. Del mismo modo, entre las *cantigas de amigo*⁴, al lado de piezas puestas íntegramente en boca de la *amiga*⁵, pueden encontrarse textos dialogados en los que la voz femenina conversa, entre otros personajes, con la madre⁶, con otras mujeres (*irmanas, amigas...*) o con su enamorado⁷; de todos estos tipos de interlocutor, nos interesa ahora señalar sólo al *amigo*, porque los casos en los que él interviene son precisamente los que

- 1 Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación HUM2005-01300 (financiado por el MEC, con fondos FEDER) y PGIDITO6CSC20401PR (financiado por la Xunta de Galicia).
- 2 Para una visión de conjunto de la cantiga de amor, *vid.*, entre otros, Beltrán (1995), Fidalgo (2000a: 41-115), Tavani (2002: 157-190).
- 3 D'Heur (1975b) presenta un recuento de 338 composiciones dirigidas explícitamente a la dama —en las que aparece al menos un apóstrofe destinado a ella (pp. 267-302)—, 300 que apelan a un auditorio indeterminado (pp. 303-325), 46 a amigos del trovador (pp. 325-331), 11 a Dios (pp. 331-333), 6 a Amor (pp. 336-335), 2 a los propios ojos y otras 2 al corazón (p. 335-336), 2 a un amigo (p. 336-338), 2 a un mensajero (p. 338-339) y una al rey de Portugal (p. 339).
- 4 Para la cantiga de amigo, *vid.*, entre otros, Brea-Lorenzo Gradín (1998), Corral Díaz (2000), Tavani (2002: 190-232).
- 5 El monólogo sigue siendo, también en este género, la técnica narrativa más utilizada, «motivo que explica que boa parte da crítica considere o soliloquio da protagonista como trazo distintivo do xénero» (Brea-Lorenzo Gradín 1998: 37).
- 6 Sobre las composiciones en las que interviene activamente la madre (que constituyen el grupo mayoritario dentro de las cantigas de amigo dialogadas) y los varios «roles» que esta puede representar, *vid.* Sodré (2005: 122-130).
- 7 Según los datos proporcionados por D'Heur (1975b) —que no tienen en cuenta si la cantiga es dialogada o no—, son 114 las cantigas dirigidas directamente al amigo (pp. 347-360), 107 las piezas narrativas destinadas a un auditorio indeterminado (p. 362-369), 97 las dirigidas a una amiga (p. 370-377), 31 a un colectivo de amigas (p. 378-383), 11 a otra u otras *dona(s)* (p. 383-387), 89 a la madre (p. 387-396), 8 a una «hermana» (p. 401-406), 2 a Amor (p. 406) y una a sus amores (p. 407-409), 4 a un elemento natu-

serven de puente entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa, hasta tal punto que el anónimo e incompleto *Arte de trovar* copiado al comienzo del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* [B] especifica:

E porque algũas cantigas i há en que falam eles e elas outrossi, por én é bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falam na primeira cobra e elas na outra, é d'amor, porque se move a razõ d'ele (como vos ante dissemos); e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam en ùa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro (Tavani 1999a: 41)⁸.

Efectivamente, el repaso que hemos realizado nos lleva a catalogar entre las cantigas de amor aquellas en las que interviene primero la voz masculina, no sólo porque así lo estipule el *Arte de trovar*⁹ sino también porque en los cancioneros¹⁰ aparecen copiadas en el sector correspondiente a ese género (algunas de entre ellas figuran incluso en el *Cancioneiro da Ajuda* [A]), mientras que el otro grupo, en el que habla la amiga en primer lugar, está inserto en el sector de *amigo*.

La estructura dialogada¹¹ tiene probablemente sus precedentes más próximos en la tradición occitana, tanto en las diversas modalidades que puede adquirir el debate entre dos o más trovadores (*tensó*, *partimen*, *tornejamen*, *cobla*) como, sobre todo, en aquellas *albas* en las que el *gaita* conversa con la dama o con su amante, en las *pastorelas*, en los diálogos ficticios con un ave (Peire d'Alvernha con un rui-señor, Marcabru con un estornino...)¹² y en otros textos y modalidades; sólo por citar a un trovador tan relacionado con los primeros textos líricos datables en gallego-portugués como es Raimbaut de Vaqueiras, se puede recordar lo que los italianos denominan su *contrasto* con una genovesa (que está situado también en los «orígenes» de la lírica italiana).

ral (p. 409-414), 3 a santos (p. 414-415), y una a Dios (p. 415), además de 27 casos en los que una madre se dirige a su hija (p. 396-401).

- 8 Tavani (1999a: 55) da cuenta de las ediciones anteriores de este tratado lamentablemente fragmentario.
- 9 Téngase en cuenta que «se o interlocutor é o amigo, é absolutamente necesario establecer unhas pautas de funcionamento que permitan inxeri-lo texto nun xénero determinado, a fin de non altera-lo horizonte de expectativas do público. Unicamente o protagonista masculino podía dar lugar a equívocos importantes, pois el era o conductor dos xéneros pertencentes ó rexistro aristocratizante, entre os que se integra a *cantiga de amor*. O autor da *Arte de trovar* que precede a B captou o alcance e a importancia deste feito. (...) a fórmula convencional indicada polo clérigo de B para os textos dialogados entre amiga e amigo sería o suficientemente clarificadora non só no momento de recepción da cantiga, senón que tamén sería útil no proceso de copia, para introduci-lo texto no lugar que lle correspondese en función do seu xénero na tradición manuscrita» (Brea-Lorenzo Gradín 1998: 38-39).
- 10 En los apógrafos italianos, naturalmente, habida cuenta que A recoge sólo cantigas de amor.
- 11 Sobre su empleo por los trovadores gallego-portugueses, *vid.* Brea-Lorenzo Gradín (1998: 37-48).
- 12 También Don Denis hace hablar a *Ūa pastor ben talhada* (Brea 1996: 25, 128, v. 1) con un «papagai», que le anuncia la llegada del amigo (¿recordando a aquel pájaro cómplice de las *Novas del papagai*?).

En las cantigas de amor, esta variante compositiva aparece con carácter esporádico en nueve trovadores, la mayoría de ellos activos, probablemente, en la segunda mitad del siglo XIII. En las cantigas de amigo, no llegan tampoco a la docena los autores que emplearon como alternativa estética el diálogo con el amigo¹³, y su cronología muestra que debió de utilizarse a partir de mediados del siglo XIII, pues uno de los primeros trovadores en llevarla a la práctica parece haber sido Afons'Eanes do Coton¹⁴.

1. Diálogo entre enamorado y dama en las cantigas de amor Las composiciones que muestran esta estructura son las siguientes:

Ctga. ¹⁵	Trovador	Incipit	Ubicación
71,7	Johan Lobeira	<i>Venh'eu a vós, mha senhor, por saber</i>	B249
140,4	Rodrigu'Eanes de Vasconcelos	<i>Preguntei ña dona en como vos direi</i>	B368bis
131,8	Pero Mafaldo	<i>Senhor, por vós e polo vosso ben</i>	B371
70,47	Johan Garcia de Guilhade	<i>Senhor, veedes-me morrer</i>	A230, B420, V31-32
31,4	Estevan Faian	<i>Vedes, senhor, quero-vus eu tal ben</i>	A240, B428, V40
114,8	*Pai Gomez Charinho	<i>Dizen, senhor, ca dissestes por mi</i>	A249
25,37	Don Denis	<i>En grave dia, senhor, que vos oi</i>	B572, V176
63,52	Johan Airas	<i>Ouvi agora de mia prol gran sabor</i>	B961, V548
96,6	Martin Perez Alvin	<i>Senhor fremosa, sy veja prazer</i>	B1058, V648
157,58	(anónimo)	<i>Senhor fremosa, pois me vejaquí</i>	A277

1.1. De todas estas cantigas, la única que presenta una distribución rimática original (*abbaba*) es la atribuida a Charinho¹⁶. Entre las demás, Mafaldo, Faian y Perez Alvin utilizan el esquema 160 de Tavani (*abbaCC*), uno de los más frecuentes en la líri-

13 Puede verse la relación completa en Brea-Lorenzo Gradín (1998: 41, n. 15).

14 Esta cronología podría variar si se identificase con el amigo al anónimo interlocutor de la cantiga de Bernal de Bonaval Ay, *fremosinha, se ben ajades!*, pues las cantigas de este trovador aparecen, tanto en B como en V [*Cancioneiro da Vaticana*], precedidas de una rúbrica que dice «E en esta folha adeante se començan as cantigas d'amor, primeyro trobador Bernal de bonavalle» (B, fol. 225v; *vid.* también V, fol. 104r). Independientemente de la interpretación que se deba dar a «primeyro trobador» (*vid.* Oliveira 1988: 709-714, 725), no resulta sencillo establecer la identidad del autor de la invocación y pregunta «Ay, fremosinha, se ben ajades! / Longi de vila quen asperades?» (Brea 1996: 22,5, I, vv. 1-2), pero el diálogo mantenido responde a pautas distintas de las habituales entre los enamorados. Además de esta, dejamos fuera del análisis *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo*, de Estevan Coelho (Brea 1996: 29,1), porque tampoco resulta evidente quién se dirige a la dama reconociendo su *coita* por la forma en que canta cantigas de amigo.

15 Citamos las cantigas por los códigos numéricos (que reproducen, con ligeras variaciones, los establecidos por Tavani (1967a) empleados en la edición global de nuestro corpus trovadoresco (Brea 1996). También los nombres de los trovadores son reproducidos con la forma gráfica allí utilizada.

16 Corresponde al esquema 148:1 de Tavani (1967a). Al haber sido transmitida únicamente por el *Cancioneiro da Ajuda*, es anónima, pero, precisamente por su posición en este códice al lado de otras que tam-

ca gallego-portuguesa (con un total de 405 ocurrencias); Johan Airas de Santiago, prefiere el 161 (*abbacca*, que cuenta con 256 manifestaciones); coinciden Lobeira, Guilhade y la cantiga anónima 157,58 en el empleo del esquema 139 (*abbaaCC*), que se registra en un total de 20 piezas; Vasconcelos elige la combinación *aaabab* (esquema 13 de Tavani 1967a), presente en un conjunto de 17 cantigas, y Don Denis opta por una distribución *ababCC* (esquema 99, con un total de 62 ocurrencias). No parece, pues, que de este elemento se pueda deducir con certeza la existencia de relaciones claras entre trovadores y textos, aunque es indudable que se producen ciertas similitudes.

La presencia de determinados vocablos emparejados en posición de rima muestra algunas otras coincidencias: Lobeira, Vasconcelos, Guilhade, Faian y Alvin combinan *ben* y *ren* como rimantes, pero esta posibilidad es relativamente frecuente; en cualquier caso, en las cantigas de Lobeira y Guilhade (que comparten asimismo esquema rimático) se encuentran las dos en los versos 2 y 3 de la primera estrofa, como rima *b* (la rima *a* coincide en *-er*), y también presentan ambos la misma distribución en lo relativo al diálogo: el trovador toma la palabra en los cuatro primeros versos de cada estrofa y a la amiga le corresponden el verso previo al refrán y los dos versos que configuran este. Por otro lado, y aunque tampoco resulte insólito, Faian hace rimar en el refrán *melhor* con *senhor*, y Don Denis invierte los términos (*senhor* / *melhor*), mientras que Johan Airas los utiliza en rima en los versos 1 (*melhor*) y 4 (*senhor*)¹⁷ de la tercera estrofa.

Ciertos factores biográficos establecen contactos directos entre algunos de estos autores¹⁸, pues Johan Lobeira y Martin Perez Alvin son hermanos por parte de padre (Pero Soarez de Alvin); Rodrigu'Eanes de Vasconcelos es sobrino de Johan Soarez Coelho, con el que se puede relacionar, a través del ciclo satírico del *ama*, a Guilhade; éste, a su vez, aparece firmando un documento de 1232 al lado de Pero Mafaldo. De los datos disponibles no queda claro, de todos modos, si todos ellos pudieron coincidir en alguna corte o algún círculo literario en el que la variante dialogada de las cantigas tuviera un desarrollo particular, si bien parece que la mayoría de estos trovadores estuvieron en alguna etapa de su vida en la corte de Alfonso x.

1.2. La distribución del diálogo muestra las posibilidades siguientes:

bién fueron copiadas en los apógrafos italianos bajo el nombre del trovador, la atribución a Charinho parece justificada.

- 17 *Senhor* funciona además como palabra-rima en ese verso 4 de todas las estrofas, que presentan también con la misma función (en rima con la anterior) la palabra *amor* en el último verso, y la forma *ben* en el verso 3.
- 18 Extraemos los datos del apartado dedicado a las biografías trovadorescas en la base de datos *MedDB*, a la que recurrimos también para buscar otros elementos empleados en este trabajo.

a) siguen el modelo de ‘narración mixta’¹⁹ las cantigas de Rodrigu’Eanes de Vasconcelos²⁰ y Johan Airas de Santiago, que reproducimos completas:

Preguntei ùa dona en como vos direi:
 “Senhor, filhastes orden”. E ja por én chorei.
 Ela enton me disse: “Eu non vos negarei
 de com’ eu filhei orden, assi Deus me perdon;
 fez-mi-a filhar mia madre, mais, o que lhe farei?
 Trager-lhi eu os panos, mais non o coraçõ”.

Dix’ eu: “Senhor fremosa, morrerei con pesar,
 pois vós filhastes orden e vos an de gardar”.
 Ela enton me disse: “Quero-vos én mostrar
 como serei guardada, se non, venha-me mal;
 esto, por que chorades, ben deveades cuidar:
 Tragerei eu os panos, mais no coraçõ al”.

E dix’ eu: “Senhor minha, tan gran pesar ei én
 porque filhastes orden, que morrerei por én”
 E diss’ inda logo: “Assi me venha ben,
 como serei guardada dizer-vo-lo quer’ eu:
 se eu trouxer os panos, non dedes por én ren,
 ca terrei o contraíro eno coraçõ meu”.

(140,4)

Ouvi agora de mia prol gran sabor
 mia senhor, e conselhou-me por én
 que me partisse de lhi querer ben,
 e dixi-lh’ eu: —Fremosa mia senhor,
 mui ben me conselhadades vós, mais non
 poss’ eu migo nen con meu coraçõ,
 que somos ambos en poder d’ Amor.

E disse-m’ ela: —Por Nostro Senhor,
 quitade-vos, amigo, de mal sén
 e non amedes quen vos non quer ben.
 E dixi-lh’ eu: —Per bõa fe, senhor,
 se eu podesse comigo poder
 ben vos podia tod’ esso fazer,
 mais non posso migo nen con Amor.

E disse-m’ ela: —Tenh’ eu por melhor
 de vos quitardes, ca prol non vos ten,
 d’ amardes min, pois mi non é én ben.
 E dixi-lh’ eu: —Per bõa fe, senhor,
 se eu podess’, o que non poderei,
 poder comigu’ e con Amor, ben sei
 que vos faria de grad’ ess’ amor.

(63,52)

- 19 La que se produce «cando o narrador alterna o seu discurso co dos personaxes, de quen reproduce as palabras en estilo directo» (Brea–Lorenzo Gradín 1998: 50). Esta estrutura (con unas fórmulas introductorias comunes basadas en verbos *dicendi*) se relaciona estrechamente con la *pastorela* y está representada con ciertas variantes en la lírica gallego-portuguesa (Brea–Lorenzo Gradín 1998: 50–57). Entre las piezas construídas según este modelo, se deben recordar aquí otra de Johan Airas (63,58), una de Pedr’Amigo de Sevilha (116,29) y una tercera de Don Denis (25,135). En las tres intervienen los dos protagonistas, pero los diálogos responden a una tipología muy diferente a la contemplada en este trabajo; tienen en común que el narrador es un caballero que se encuentra —en un «souto» (J. Airas), en un «fremoso virgeu» (Don Denis) o peregrinando a Compostela (Pedr’Amigo)— a «úa pastor» a la que requiere de amores, llamándola «senhor» o, en el caso de Pedr’Amigo, «fremosa poncela». Ella puede rechazarlo, respetuosamente (temerosa, incluso, de la suerte que él pueda correr) —Johan Airas—, o bien de forma desabrida («Ide-vos, varom!», 25,235, II, v. 3) —Don Denis—; pero también puede aceptar su ofrecimiento y sus regalos —Pedr’Amigo—. En cualquier caso, estas tres cantigas parecen mantener vínculos claros con la *pastorela* galorrománica (vid. Lorenzo Gradín 1994: 117–146) y unas características diferenciales que permiten no tomarlas en consideración aquí.
- 20 Vid. el comentario de este texto que hace Ferreiro (1992: 53–67). Es el único ejemplo en la lírica gallego-portuguesa que podría aproximarse a una «malmonxada», aunque la referencia a los «panos» que lleva la dama se registra también en una composición de Rodrigu’Eanes Redondo (141,1).

En la composición de Vasconcelos, el peso mayor del diálogo corresponde a la dama, a la que se reservan, de un total de seis versos por estrofa, tres completos y un hemistiquio del anterior. El trovador interviene como narrador (*preguntei, me disse, dix'eu...*) y aprovecha esa función para dar cuenta de su propia reacción («E já por én chorei», I, v. 2), aunque manifiesta también directamente sus sentimientos a la dama (v. 1-2 de las estrofas II y III). El motivo de la interpelación que abre la cantiga es un hecho del que solicita confirmación (que ella ha entrado en un convento), y la respuesta precisa que no ha sido voluntariamente, sino forzada por su madre, por lo que será «guardada» y llevará los hábitos, pero su corazón seguirá estando con su amado.

El diálogo que entablan los protagonistas en la cantiga de Johan Airas es condensado perfectamente, en estilo indirecto, en el exordio (I, vv. 1-3). El cuarto verso da entrada a la voz masculina, que ocupará en todas las estrofas los últimos tres versos y medio (el primero de ellos contiene la fórmula introductiva con el verbo *dicendi*: «e dixi-lh'eu»²¹), por lo que quedan a disposición del personaje femenino dos versos y medio en las estrofas II y III (el v. 1 de cada una de ellas marca la alternancia de voces: «e disse-m'ela»)²².

b) Don Denis emplea un tipo de diálogo vivo, distribuyendo a partes iguales los cuatro versos que constituyen el cuerpo de la estrofa entre los dos interlocutores y haciendo lo mismo con los dos versos del refrán:

—En grave dia, senhor, que vos oí
falar e vos viron estes olhos meus
—Dized', amigo, que poss' eu fazer i
en aqueste feito, se vos valha Deus?
—*Faredes mesura contra mi, senhor*
—*Farei, amigo, fazend' eu o melhor*²³.

La primera intervención del enamorado repite los motivos tópicos de la *coita*: desde que vio y oyó hablar por primera vez a la *senhor*, está consumido por el sufrimiento y sus manifestaciones externas («non pudi depois ben aver», II, v. 2; «[non] vi prazer, senhor, nen dormi nen folguei», III, v. 2). Ella se muestra compasiva (aunque situada en un plano superior) y le pregunta qué puede hacer, pues no

21 Sigue, pues, una técnica compositiva precisa, que le permite completar el primer hemistiquio con esa fórmula.

22 La introducción del discurso de uno y otro personaje se hace por medio de artificios afines a las *colas capdenals* (o anáfora en general), procedimiento muy vinculado al paralelismo, hasta el extremo de que el verso 4 de las estrofas II y III es idéntico. *Vid.*, sobre estas cuestiones, Pérez Barcala (2006: 161-208).

23 Reproducimos sólo la primera estrofa porque la técnica del paralelismo hace que el contenido de las dos restantes sea sustancialmente el mismo que el de esta.

lo sabe, para ayudarlo. El refrán parece un acertijo, abierto a interpretaciones diversas; lo que pide el sufridor es *mesura*, que en este caso podría interpretarse tal vez como 'ben', pero la respuesta de la dama, en principio afirmativa, contiene una restricción: «Farei, amigo, *fazend'eu o melhor*». ¿Qué se entiende por «o melhor»: acceder a los ruegos del amante o aplicar precisamente la *mesura* (en su sentido tradicional) al propio comportamiento (con la consecuencia previsible de denegar lo solicitado)?

c) El resto de las composiciones de este grupo presenta en cada una de las estrofas una intervención de cada miembro de la pareja: Lobeira y Guilhade (*vid. supra*), pero también Mafaldo, Faian y la cantiga 157,58 reservan a la voz femenina el verso previo al refrán y los dos versos de este; en Mafaldo y Faian la distribución resulta equitativa (tres versos para cada personaje), mientras que en las otras tres piezas el amante dispone de un verso más (las estrofas tienen un total de siete versos, frente a los seis de los otros).

Johan Lobeira hace referencia explícita (como Don Denis) a la necesaria *mesura* de la dama («se *mesura* de ssa senhor non fal», II, v. 4), y en este caso la relación con el *ben* parece más explícita, pues el contenido del verso que acabamos de citar tiene su correlato en la primera estrofa en «e lh'a senhor faz ben» (I, v. 3). La *senhor* tiene clara conciencia de su papel: es siempre el *servidor* el que tiene que estar agradecido por poder servirla²⁴.

Johan Garcia de Guilhade vuelve a mencionar la *mesura* y el *ben*, esta vez en relación directa con *amor*. En la primera alocución, hace observar a su amada cómo muere «desejando o vosso ben» (I, v. 2), ante la pasividad y el desdén de ésta, a lo que ella responde que, mientras viva, «nunca vos eu farey amor / per que faça o meu peyor» (refrán)²⁵. Insiste en la segunda ocasión en que «faredes i / gran *mesura*» (II, vv. 3-4) si lo acorre, y en la tercera refuerza sus ruegos («forçad'esse *co-raçon*», III, v. 4); pero ella se mantiene impassible («Direy-vo-lo, amig', outra vez», II, v. 5; «ar direy que non», III, v. 5).

Pero Mafaldo añade a las referencias al *ben*²⁶ la indicación del *mal* que la no concesión del *ben* por la dama le ocasiona, por lo que le pide que haga «o melhor». Su señora se compadece de él («pesa-m'ende»), pero no puede hacer nada para impedir o amortiguar ese *mal*:

24 La cantiga juega con los diversos usos de *ben*: adverbio («do que bem serve», I, v. 2; «quen ben serve senhor», II, v. 1) y sustantivo («a senhor faz ben», I, v. 3; «mays dev'o bem a valer», I, v. 5; «mays é o bem e mais val», II, v. 5; «se o ben dad'é», v. 1 del refrán).

25 Es decir, conceder al amigo el *ben* demandado reportaría a la dama graves consecuencias (sería 'bien' para él, y lo 'peor' para ella). Recuérdese lo comentado a propósito de «En grave dia, senhor, que vos oí», donde, además, la palabra rimante del último verso («melhor») era precisamente el antónimo de la que encontramos en este.

26 Sobre el uso y significado del término, *vid.* Spina (1966: 176-185).

—“Senhor, por vós e polo vosso ben,
que vos Deus deu, ven muyto mal a mi;
por Deus, senhor, fazed’ o melhor i!”
— “Vedes, amigo, que vos farey en:
se vos por mi, meu amigo, ven mal,
pesa-m’ ende, mays non farey i al.”
(estr. I)²⁷

También la cantiga copiada en el folio 77v de A²⁸ expresa la *coita* del enamorado, el ‘servicio’ y la búsqueda del *ben*:

“Senhor fremosa, pois me vej’ aqui,
gradesc’ a Deus que vos posso dizer
a coita que me fazedes soffrer,
e Deus nen vos non me valedes i.”
“Amigo, por meu amor e por mi
soffred’ a coita que vos por mi ven,
ca soffrendo coita se serv’ o ben.”
(estr. I)

La composición de Estevan Faian se distancia de las demás por tratarse de una declaración de amor recíproca, en la que la voz femenina trata de imponer su superioridad incluso en la «calidad» del sentimiento:

“Vedes, senhor, quero-vus eu tal ben
qual mayor posso no meu coração.
¿E non diredes vos por én de non?”
“Non, amigo, mais direi-me outra ren:
non me queredes vos a mi melhor
do que vus eu quer’ amigu’ e senhor.”
(estr. I)

27 Los ruegos se repiten de modo similar en las dos estrofas restantes, y la respuesta femenina (el refrán) va precedida de una reiteración paralela a la señalada en Guilhade: «Ja vos dixi quanto vos en farey» (II, v. 4); «Ja vo-lo dix’, e direy outra vez» (III, v. 4). Mafaldo cierra la cantiga con una *fiinda* de dos versos en la que recrimina al enamorado su insistencia: «De que mi pesa, cuyd’eu qu’é mal. / Demays, amigu’, é demandardes-mi al».

28 Al haber sido transmitida sólo por este cancionero, se mantiene anónima, y no podemos saber tampoco si está completa con sus dos estrofas, pues no hay otros textos copiados en esta cara y queda espacio suficiente para contener otras estrofas. En cualquier caso, todas las cantigas de este grupo están organizadas en tres estrofas, excepto esta y la de Johan Lobeira, que también ha sido conservada en un único testimonio (B, fol. 65r), aunque aquí el manuscrito no ha reservado ningún espacio para copiar una hipotética tercera estrofa.

La cantiga de Martin Perez Alvin presenta una organización inicialmente semejante (la intervención de la amiga se produce en el verso previo al refrán), pero con una particularidad: sólo ocupa ese verso, pues los dos de refrán corresponden a otra intervención del enamorado²⁹:

—Senhor fremosa, sy veja prazer,
 poys vos non vi, ouvi tan gram pesar
 que nunca mi Deus d' al prazer quis dar;
 —Como podestes tanto mal sofrer?
 —*Cuydey en vós e por esto guari,*
que non vyvera ren do que vevi.
 (estr. 1)

La composición de Charinho, por su parte, responde a la modalidad compositiva de *mestría*³⁰ y reserva a la voz femenina los dos últimos versos de cada estrofa. El Almirante advierte un cambio de actitud en su amada, pues oyó decir que antes se complacía en oír hablar de él, pero ahora «vus dizedes dest'amor tal / que nunca vos ende senón mal vén» (II, vv. 3-4), algo que le sorprende y disgusta puesto que «vos tal ben / quero que moyro» (II, vv. 1-2) y «sempre me guardei / de vos fazer pensar» (III, vv. 2-3). Las respuestas femeninas muestran, efectivamente, su desapego hacia el amigo y establecen una gradación en la que la última estrofa deja entrever que ha perdido la confianza en él:

—Dizen verdad', amigo, porque non
 entendía o que pois entendí
 (I, vv. 5-6)

—Dizen verdad', amigo, e pois é mal
 non y faledes, ca prol non vus ten.
 (II, v. 5-6)

—Non vus á prol, amigo, ca ia non sei
 o porque era todo o voss' amor.
 (III, vv. 5-6)

- 1.3.** Dejando de lado el caso peculiar de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos, puede comprobarse que la actitud del trovador es, en todos los casos, la del devoto servidor que se dirige respetuosamente a su señora (invocándola siempre como *senhor*) para ha-

29 Como bien señala Montero Santalla (2000, I: 549), aunque Nunes (1972: 408-409) no lo registra.

30 Es la única de este tipo que hemos registrado en el grupo, además de las de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos y Johan Airas, que presentan, como ya se ha señalado, otras particularidades.

cerla partícipe de la *coita* que le produce el amor que siente por ella y para implorar que le conceda sus favores (el *ben*).

La dama le responde (excepto en las cantigas de Vasconcelos y Alvin, que carecen de apóstrofe) llamándole *amigo*, pero manteniendo la distancia que corresponde al señor cuando se relaciona con sus siervos. Para ella, la medida debe aplicarse a un comportamiento que no le ocasione ningún perjuicio (*mal*, o *peior*...), de modo que se atiene a ella «fazend'eu o melhor» (Don Denis)³¹. Puede compadecerse del sufrimiento que manifiesta su enamorado³², pero no está autorizada a descender de su posición superior para acceder a sus ruegos, por lo que su postura está siempre muy clara: a) el propio 'servicio amoroso' debe ser considerado ya un 'bien', sin esperar nada a cambio (Lobeira); b) la insistencia del amado en reclamar el *ben* puede convertirse en *mal* (Mafaldo), c) la concesión del amor solicitado redundaría en un daño de considerable magnitud para ella, por lo que nunca se producirá (Guilhade), de ahí que le aconseje cortésmente que desista de su demanda (Johan Airas)³³; d) el amigo debe tener muy presente que «soffrendo coita se serv'o ben» (157,58).

Esta actitud femenina aparece, en general, exenta de *sanha*: no la irritan ni la declaración de amor ni la solicitud de acudir en socorro del *coitado*; parece incluso que se siente complacida, o al menos que acepta ese servicio como algo que le es debido por su condición, aunque no le esté permitido acceder a los requerimientos del enamorado. Tan sólo en la cantiga de Charinho se advierte un rechazo, motivado por una desconfianza («ca ia non sei / o porque era todo o voss'amor») cuya causa no se manifiesta con claridad («non / entendia o que pois entendi»), si bien es algo que ha provocado un cambio patente en ella: antes le complacía oír hablar de él y ahora no lo tolera, pues sólo le provoca *mal*.

En contrapartida, la *senhor* de Estevan Faian, aunque no indica que se avenga a concederle ningún favor (tampoco a negárselo), afirma de manera tajante que el amor que siente por su amigo es más poderoso que el de éste por ella. Es, también, el único caso de este grupo³⁴ en el que el apóstrofe *amigo* va acompañado de *senhor*, como indicando que le devuelve el «servicio»: «non me queredes vos a mi melhor / do que vus eu quer', amigu'e senhor» (refrán).

31 Vid. al respecto Fidalgo (2004: 313-330). También, Fidalgo (1998: 189-212).

32 De hecho, su intervención en la pieza de Martin Perez Alvin, preguntando al amigo cómo pudo soportar tamaño sufrimiento, parece responder a este sentimiento de conmiseración.

33 «conselhou-me por én / que me partisse de lhi querer ben» (I, vv. 2-3); «quitade-vos, amigo, de mal sén / e non amedes quen vos non quer ben» (II, vv. 2-3); «pois min non é én ben» (III, v. 3).

34 La misma secuencia *amigu'e senhor* se encuentra en otra cantiga de amigo, en este caso de Pero da Ponte: «mays, poys vus hides, amigu'e senhor, / non vus poss'eu outra guerra fazer» (120,39, IV, vv. 3-4).

2. Diálogo entre enamorado y dama en las cantigas de amigo Al segundo de los géneros amorosos se adscriben las siguientes cantigas dialogadas:

Ctga.	Trovador	Incipit	Ubicación
25,13	Don Denis	<i>Amigo, queredes vos ir?</i>	B575-576, V179
25,34	Don Denis	<i>Dizede, por Deus, amigo</i>	B577, V180
25,52	Don Denis	<i>Nom poss'eu, meu amigo</i>	B578, V181
101,1	Men Rodriguez Tenoiro	<i>Amigo, pois mi dizedes</i>	B717, V318
42,1	Fernan Froiaz	<i>Amigo, preguntar-vos-ei</i>	B806, V390
154,2	Vasco Perez Pardal	<i>Amigo, que cuydades a fazer</i>	B820, V405
2,3	Afons'Eanes do Coton	<i>Ai, meu amigu'e meu lum'e meu ben</i>	B825, V411
63,36	Johan Airas	<i>Meu amigo, quero-vos preguntar</i>	B1016, V606
145,2	Roi Martinz do Casal	<i>Dized', amigo, se prazer vejades</i>	B1161, V764
121,3	Pero d'Armea	<i>Amigo, mando-vos migo falar</i>	B1207, V812
95,3	Martin de Padrozelos	<i>Amig', avia queixume</i>	B1240, V845
88,5	Lourenço	<i>Hir-vus queredes, amigo?</i>	B1260, V865
38,6	Fernand'Esquio	<i>Que adubastes, amigo, alá en Lug'u andantes</i>	B1299, V903

- 2.1.** La mayoría de estos autores pueden haber desarrollado su actividad en la segunda mitad del siglo XIII, si bien los datos que se conocen de algunos de ellos los sitúan en relación con cortes y lugares diferentes a lo largo de su vida y no resulta sencillo establecer coincidencias o relaciones directas. En líneas generales, podría decirse que en ciertos períodos de su biografía estuvieron en contacto con la corte de Alfonso X los trovadores Men Rodriguez Tenoiro, Fernan Froiaz, Vasco Perez Pardal³⁵, Johan Airas, Roi Martinz do Casal (que también estuvo en la corte de Don Denis), Pero d'Armea o Lourenço (que previamente había estado al servicio de Johan Garcia de Guilhade, probablemente en Portugal). Por otro lado, Eanes do Coton, Pero d'Armea y Fernand'Esquio parecen haber estado vinculados en algún momento (tal vez en cronologías diferentes) con la influyente dinastía de los Traba.

La combinación de rimas más empleada (cantigas 25,34; 101,1; 42,1³⁶; 154,2; 121,3; 95,3; y 88,5) en estas composiciones es *abbaCC*, el frecuentadísimo (como ya

35 Entre otras cosas, participó en el ciclo de escarnios dirigidos contra Fernan Diaz al que también está vinculado Estevan Faian, si bien no está claro si estos contactos se produjeron en la corte de Alfonso X o en la de Fernando III. Por otro lado, Perez Pardal está colocado en las tres secciones genéricas de los cancioneros en una posición próxima a Garcia de Guilhade.

36 En este caso, no es posible determinar si se trataría exactamente de este esquema o de *abbacc*, puesto que la tradición manuscrita no ha conservado más que una estrofa, bien porque se trata de un texto fragmentario (como parece, aunque B —a diferencia de lo que sucede con otros casos similares— no reserva aquí ningún espacio libre a continuación por si fuera posible completarlo) bien porque pudiera ser considerada una cantiga «epigramática» (vid. al respecto Magán Abelleira 1997: 957-965).

se ha señalado) esquema 160 de Tavani (1967a); y le sigue el esquema 99 (*ababCC*), presente en 25,52 y 63,36. Es, asimismo, de uso corriente la secuencia *abbacca* de 25,13 (esquema 161 de Tavani 1967a, con un total de 256 ocurrencias), y se repite —aunque aquí en la modalidad de *refrán* (es decir, *aaaBaB*) — en Afons'Eanes do Coton la distribución vista en el grupo anterior para Vasconcelos. Fernand'Esquio opta por un esquema (*aaaBB*) menos socorrido (el 16, del que no se localizan más que ocho ejemplos) y resulta totalmente original sólo la elección de Roi Martinz do Casal: *aababa*.

2.2. La distribución del diálogo en las cantigas de amigo presenta mayor variedad que en las cantigas de amor ya comentadas:

- a) Se produce alternancia verso a verso, con un resultado de mayor viveza, en la cantiga de Johan Airas de Santiago en la que la amiga pregunta a su amigo-trovador por qué compone sus cantares:

—Meu amigo, quero-vos preguntar.
 —Preguntade, senhor, ca m' é én ben.
 —Non vos á mester de mi ren negar.
 —Nunca vos eu, senhor, negarei ren.
 —Tantos cantares, ¿por que fazedes?
 —Senhor, ca nunca mi escaecedes.

(estr. I)³⁷

- b) Existen también más de dos intervenciones (lo que permite que prevalezca la voz femenina) en el interior de cada estrofa de la requintada composición paralelística de Roi Martinz do Casal, que emplea el recurso conocido como *mordobre* al inicio de los versos 4 y 5 de cada estrofa («dessejo» – «dessejades», I; «praz» – «prazeria», II; «quero» – «queredes», III), combinado con un *dobre* en posición de rima —construido con el mismo verbo que da juego al *mordobre* — en los versos 2 y 6: «dessejades», I; «prazeria», II³⁸; «queredes», III. La pregunta inicial de la dama ocupa tres versos, uno solo la respuesta del amigo, y los dos restantes sirven para corroborar que se trataba realmente de una interrogación retórica en estilo indirecto:

37 Las dos estrofas restantes son variaciones paralelísticas de ésta. La tornada supone una reafirmación de pregunta y respuesta: «—¿Este ben por mí vo-lo facedes? / —Por vós, mia senhor, que o valedes». Con ello, el trovador encuentra un fuerte argumento a favor de un motivo que le preocupa en varias ocasiones: «la justificación de tanto poetizar, síntoma para algunos de minusvalía estética» (Rodríguez 1980: 180).

38 En esta segunda estrofa se produce una alteración, de la que no sabemos si es responsable el trovador o la tradición manuscrita, pues la primera aparición de «prazeria» tiene lugar en el verso 1 en lugar de en el 2. Por eso parece aceptable la propuesta de Cohen (2003: 396) de invertir las palabras en posición de rima en este lugar: «Dizede, amigo, se vos toda via / con a vossa morte prazeria».

—Dized', amigo, se prazer vejades,
 vossa morte se a dessejades,
 poys non podedes falar comigo.
 —Dessejo, senhor, ben-no creades!
 —Dessejades!? Tan bon dia migo,
 poys que o meu dessejo dessejades!

(estr. 1)

- c) Don Denis, en la cantiga 25,13, destina la voz femenina a interpelar al amigo sobre sus intenciones en el primer verso, y él responde en los seis restantes, con lo que provoca casi una inversión del género, puesto que, si retiramos la demanda de la amiga, el resto del texto no se diferenciaría de una cantiga de amor:

—Amigo, queredes vos ir?
 —Si, mha senhor, ca nom poss' al
 fazer, ca seria meu mal
 e vosso; por end' a partir
 mi convem d' aqueste logar;
 mais que gram coita d' endurar
 me será, pois me sem vós vir!

(estr. 1)

- d) Abre la estrofa la *senhor* con dos versos y la completa el amigo en los textos de Pero d'Armea, Lourenço y Fernand'Esquio, en los que los dos últimos versos constituyen el refrán³⁹.
- e) Distribuyen equitativamente cada estrofa en dos partes la cantiga 25,34 de Don Denis, la de Fernan Froiaz y la de Martin de Padrozelos (las tres construídas con estrofas de seis versos). Al contener una única estrofa la de Fernan Froiaz, no es posible determinar su adscripción a la modalidad de *mestría* o de *refrán*, pero los otros dos textos son de refrán, lo que concede a la intervención masculina el verso previo al refrán y los dos versos de éste.
- f) La disposición 4 (amada) + 2 (amigo) es empleada por Tenoiro y Eanes do Coton, pero, mientras que en el primer caso los dos versos puestos en boca masculina configuran el refrán, Coton utiliza para esta función el último verso de cada alocución, adaptando la estructura de la cantiga a la técnica del refrán intercalar:

—Ai, meu amigu' e meu lum' e meu ben,
 vejo-vos ora mui trist' e, por en
 queria saber de vós ou d' alguen

39 En Fernand'Esquio la intervención del amigo ocupa tres versos en total; en las otras, cuatro.

que est aquest' ou porque o fazedes.

—Par Deus, senhor, direi-vos ùa ren

mal estou eu, se o vós non sabedes.

(estr. 1)

g) Emplean modelos diferentes Don Denis (25,52) y Vasco Perez Pardal, que conceden un peso muy desigual a las dos voces. Don Denis reserva al amigo únicamente los dos versos de la *fiinda* y Pardal opera en sentido contrario: la dama interviene sólo en los tres primeros versos de la composición, con lo que ésta se convierte casi —como se ha señalado para 25,13— en una cantiga de amor⁴⁰.

2.3. La variación en el interior de este grupo de cantigas afecta también a los «roles» desempeñados por los protagonistas.

Estos textos comparten con las cantigas de amor ya comentadas los apóstrofes empleados: *amigo* y *senhor*, respectivamente, en todos los casos⁴¹. Y la actitud del enamorado es sustancialmente la misma: trata respetuosamente a su señora ((*mia*) *senhor* (*fremosa*)), adoptando la pose que corresponde a un servidor, y se somete a su mandato⁴², a la vez que declara buscar sólo el bien de la dama y le agradece los favores concedidos. Tan sólo se puede detectar un ligero desvío de esta «norma» en la explícita declaración de una de las cantigas de Don Denis, que sustituye los apelativos canónicos por términos genéricos, de uso común⁴³:

non cuido que o j'ome quer

tam gram bem no mund'a molher

(25,34, refrán)

La dama lo trata con mayor intimidad y afecto cuando le llama «meu amigu'e meu lum'e meu ben» (Coton)⁴⁴, a la vez que muestra interés por el motivo de su tristeza y sufrimiento; pero parece que lo único que busca con ello es que él reitere su entrega absoluta («mal estou eu, se o vós non sabedes», refrán). Algo similar se advierte en el diálogo compuesto por Fernan Froiaz:

—Amigo, preguntar-vos-ei:

en que andades cuidando,

40 Textos de este tipo podrían ser vistos como nuevas alternativas estéticas frente a los moldes mayoritarios del diálogo.

41 La cantiga de Fernand'Esquio presenta el femenino analógico *senhora*.

42 Por ej., «Guarrei, bem o creades, / senhor, u me mandardes» (25,52, *fiinda*).

43 Sobre el uso de *molher* en la lírica gallego-portuguesa, *vid.* Corral (1996: 19-54).

44 En la cantiga de Martin de Padrozelos es el amigo el que se dirige a ella como «*mia senhor e meu lume*». Sobre este apelativo que pueden dirigirse recíprocamente enamorado y dama, *vid.* Pérez Barcala (2004: 595-626).

pois que andades chorando?
—Mia senhor, eu vo-lo direi:
ei amor e quem amor á,
mal que lhi pês, de cuidar á.

(estr. 1)

La demanda de confesión amorosa es más directa en Don Denis (25,34):

—Dizede, por Deus, amigo:
tamanho bem me queredes
como vós a mi dizedes?

(I, vv. 1-3)

La dama de Fernand'Esquio recurre a una estratagema diferente para provocar su declaración: finge sentir celos por la existencia de una posible rival que explique la tardanza del amigo en regresar («qual he essa fremosa de que vós vus namorastes?», I, v. 2) para forzarlo a decir que

o amor que eu levei de Santiago a Lugo,
esse me aduss'e esse mh-adugo

(refrán)

Más original y alambicado resulta, como ya se ha visto, el objetivo final de la pregunta que desea plantear la amiga de Johan Airas. Después de la introducción formularia que manifiesta su pretensión de saber algo y del ruego de que no le niegue la respuesta anhelada, logra que el trovador declare abiertamente no sólo el amor que siente por ella («que o valedes», *fiinda*) sino, sobre todo, que ese amor (más exactamente, la dama que lo provoca) es el origen de «tantos cantares» que compone.

Las amigas de Lourenço («Hir-vus queredes, amigo?», I, v. 1) y Don Denis (que invierte los términos: «Amigo, queredes vos ir?» 25,13, I, 1) se preocupan por el deseo de partir manifestado por el amigo. La dama de Lourenço no parece tener nada que objetar a la marcha en sí misma, sino a la posibilidad de que la ausencia sea larga, por lo que le ruega⁴⁵ que no tarde en regresar; la respuesta («ca nunca tan cedo verrey / que eu non cuyde que muyto tardey!», refrán) parece satisfactoria y merecedora de recompensa («se assy for, gracir-vo-lo-ey!», último verso de la segunda *fiinda*)⁴⁶. Don Denis, en cambio, prefiere mostrar el desamparo y la *coita* femenina ante esa partida anunciada⁴⁷, así como la actitud reverente del servidor

45 Claramente, en la segunda estrofa: «rogo-vus aquí»; en la tercera, el ruego se convierte en amenaza: «vossa prol será, / poys vus hides, de non tardar!» (III, vv. 1-2).

46 «La struttura parallelistica si articola qui in due motivi: l'invito a tornare presto rivolto dalla donna all'amico e l'impaziente desiderio del ritorno manifestato dall'uomo; a questi si intreccia un terzo motivo, la promessa di *prol* e di gratitudine da parte della donna» (Tavani 1964: 52).

47 «e de mim que será?» (II, v. 1); «eu sem vós morrerei» (III, v. 1); «Queredes-mh, amigo, matar?» (*fiinda*).

que pretende evitar, con su marcha, no tanto el propio *mal* (que no tiene remedio), como, sobre todo, el *mal* de su señora, hasta el extremo de que «por guardar / vós, mato mi que mh o busquei» (*fiinda*).

Las señoras de Men Rodriguez Tenoiro y Vasco Perez Pardal dan un paso más y se interesan por cómo será la vida de su amigo en la distancia: «quand'ora vos fordes daquen, / dizede mi, que faredes?» (101,1, I, vv. 3-4); «que cuydades a fazer, / quando vus ora partides d'aquí / e vus nenbrar algunha vez de mi?» (154,2, I, vv. 1-3). El primero, como Lourenço, insiste en su voluntad (necesidad vital, más bien) de regresar pronto («Senhor fremosa, eu volo direi: / tornar m'ei ced'ou morrerei», refrán); el segundo, por su parte, emplea dos estrofas («atehudas») y media en exponer el *mal* que Dios le causa al obligarlo a partir donde no podrá conocer el *mandado* de su *senhor* ni hablar con ella, y en asegurar que el único «conforto» (II, v. 4) / «conselho» (III, v. 4) que puede hallar es:

chorar muyto e nunca fazer al,
se non cuydar como mi faz Deus mal
(refrán)

Una de las composiciones más rebuscadas (no sólo desde un punto de vista retórico, sino también temático) de este grupo es la de Roi Martinz do Casal, en la que la señora quiere saber si realmente su amigo busca la muerte al mantenerse alejado de ella y no poder, por consiguiente, hablarle. Las respuestas no parecen dejar lugar a dudas («dessejo» (I, v. 4), «praz» (II, v. 4), «quero» (III, v. 4) la muerte), igual que la reacción de la dama, que afirma (¿irónicamente?⁴⁸) que todo ello coincide, respectivamente, con «meus desejos» (I, v. 6), «meu prazer» (II, v. 6), «o que eu quero» (III, v. 6).

La imposibilidad femenina de acceder por completo no sólo a los ruegos del amigo sino incluso a los propios deseos («tam muito vós desejo», II, v. 3) es compatible, en la cantiga 25,52 de Don Denis, con la concesión (en forma de mandato⁴⁹) de una parte de lo solicitado: «morade» (I, v. 4) / «vivede» (II, v. 4) / «guaride» (III, v. 4) «amigo, u mi possades / falar, e me vejades» (refrán)⁵⁰. La misma actitud condescendiente-imperativa («mando-vos migo falar», I, v.1) se advierte en el texto de Pero d'Armea, que expresa alegremente su agradecimiento por tamaño favor:

—Nostro Senhor, fremosa mia senhor,
vos dé grado, que vô-lo pode dar,

48 Para Fidalgo, (1998a: 203) el tono de esta composición es «burlesco, tremendamente irónico».

49 Lo pone de manifiesto, además del uso del imperativo, la respuesta del amigo: «Guarrei, bem o creades, / senhor, u me mandardes» (*fiinda*).

50 Recuérdese que gozar de la visión de la dama y poder hablar con ella son dos de los favores más insistentemente reclamados por los trovadores-enamorados.

*de tod'este ben que mi dizedes
e de quant'outro ben mi fazedes
(121,3, I, 3-6)*

También la amiga de Martin de Padrozelos se aviene a aceptar su servicio y olvidar el «queixume» que tenía de él, aunque sin dejar de recordarle que «veestes a meu poder» (I, v. 3), y que podría tomar venganza si lo deseara. A pesar de tal benevolencia, el enamorado no se atreve a otra cosa que a continuar rogando que lo perdone, si considera que la ofendió en algo:

—Ai, senhor, por al vos rogu'eu,
se de mi quexum'avedes,
por Deus que o melhoredes

de min, que mal dia naci,
senhor, se volo mereci.
(III, vv. 4-6 y *fiinda*)

3. **Recapitulación** Todas estas cantigas en las que dialogan la dama y su enamorado, además de posibilitar el uso del refrán⁵¹ con una nueva finalidad, funcionan como una especie de puente entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa⁵², no sólo por dar cabida a las dos voces sino también por ofrecer en la *cantiga de amigo* un tipo femenino más afín a la *senhor* de la *cantiga de amor* que a la *amiga* representada en las canciones de mujer de vertiente tradicional⁵³. En cualquier caso, podrían ser una prueba palpable de la consideración de Tavani de que:

Na maior parte dos casos, a *cantiga d'amigo* apresenta-se como o reverso exacto da *cantiga d'amor*, seja porque os conceitos aquí expressos pelo poeta na primeira pessoa são atribuídos à mulher, seja porque esta responde, de uma maneira ou de outra, aos lamentos e às solicitações do amante (Tavani 2002: 196).

Las mayores diferencias que pueden encontrarse entre ellas derivan de la primera intervención, pues, si el hombre habla primero (*cantigas de amor*), suele ha-

- 51 Téngase en cuenta que responden a la modalidad de refrán siete de las diez cantigas de amor comentadas, y diez (una de ellas, con refrán intercalar) de las doce cantigas de amigo (dejamos, lógicamente, fuera del cómputo la cantiga monoestrófica de Fernan Froiaz).
- 52 A su lado podrían contemplarse aquellas composiciones construidas a modo de espejo, en las que una cantiga de amigo se presenta como respuesta a otra de amor del mismo trovador, como sucede, por ejemplo, con las cantigas 25,122 y 15,38 de Don Denis; o las «parejas» de Johan Airas de Santiago 63,13–63,19; 63,43–63,37; etc.
- 53 Sobre este aspecto, *vid.*, entre otros, Brea (2003). Para la distinción entre los dos tipos de mujer que podemos distinguir en las cantigas de amigo, *vid.* Brea (2006).

cerlo para presentar su dolor y sus quejas a su señora, o para intentar conocer la causa de su actitud hacia él (114,8, por ejemplo)⁵⁴. La respuesta mayoritaria de la dama insiste en mantener su posición dominante, llena de condicionantes externos que le impiden dar rienda suelta a sus sentimientos; tiene que mantener la compostura y mostrarse siempre mesurada y distante, incluso confesando el amor que profesa a su amigo (31,4), por lo que puede interesarse por su dolor (96,6) y también mostrar que se compadece de él, pero nunca actuar de modo que ocasione su propio mal.

Si, por el contrario, es la mujer quien inicia el diálogo (*cantigas de amigo*), es frecuente que lo interroge directamente (como hace un señor con su vasallo), ya sea sobre sus intenciones de partir o la causa de su tardanza en regresar (38,6), sobre la sinceridad de su amor (25,34) o el motivo de su tristeza (42,1; 2,3), o sobre el origen último de su actividad como trovador (63,36). La composición más rebuscada de este grupo es, sin duda, la de Roi Martinz do Casal; y la aparentemente más ingenua, la 25,13 de Don Denis, en la que deplora la marcha del amigo porque a ella le provocará la muerte. La cantiga 25,52 de Don Denis y la de Pero d'Armea hacen patente el poder absoluto que, como señora, ejerce sobre su servidor: en el primer caso, se muestra condescendiente con él y lo autoriza a vivir cerca de ella, para que pueda verla y hablarle; en el segundo, utiliza expresamente la fórmula «mando-vos» (I, v. 1) para permitirle esa misma proximidad; de modo semejante, la señora de Martin de Padrozelos alude a que «veestes a meu poder» (I, v. 3) / «en poder sodes meu» (III, v. 1) y, por ello, está dispuesta a perder el «queixume» que tenía de él y —aunque tendría derecho a vengarse (III, v. 29) — a perdonarlo (III, v. 3). La réplica del enamorado disipa cualquier duda que pudiera plantear la voz femenina: es siempre el servidor que se pone a los pies de su señora para acatar su voluntad y que asume el dolor de la partida o la propia muerte si es la única forma de evitarle a ella algún mal.

La existencia de estos textos dialogados permite cerrar el círculo que abre una cantiga de amor puesta sólo en boca del trovador enamorado y conocer la relación amorosa en las dos vertientes, dado que hace intervenir activamente al objeto de la adoración masculina. Es cierto que se trata sólo de una ficción poética en la que ni siquiera participan mujeres reales, pues la voz femenina forma parte de esa ficción y todos los autores de los que hay noticia eran hombres; pero también es cierto que este logro es característico de la lírica gallego-portuguesa, que sitúa en un plano paralelo los dos géneros (*amor* y *amigo*), a diferencia de lo que acontecía con los cancioneros occitanos, que sólo muy esporádicamente han dado cabida a algún representante de la *chanson de femme*, y con la propia producción en lengua

54 Recuérdese algún caso particular, ya comentado, como el de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos, o incluso el de Johan Lobeira, que acude a su dama para plantearle un dilema amoroso que ella debe sancionar con su juicio.

de oïl, que ha relegado al anonimato y a la inserción en textos narrativos la mayoría de los ejemplos de este género. Por otra parte, el propio autor de la fragmentaria *Arte de trovar* ya citada debía de ser consciente del carácter de bisagra de estas composiciones «en que falam eles e elas» cuando se ve obligado a explicar que la adscripción de las mismas a un género o al otro depende del orden por el que intervienen en el discurso los dos protagonistas.

Analizando los diversos códices conservados en la Biblioteca Vaticana que han estado en posesión de Angelo Colocci y que él ha estudiado y controlado de alguna manera, y confrontándolos con todas esas encuadernaciones misceláneas que contienen anotaciones, borradores, índices de palabras o de versos, etc.², es posible reconstruir de forma aproximada su método de trabajo³.

Primero leía⁴ los cancioneros (italianos, occitanos, gallegos) que le interesaban y, cuando disponía ya de copias que había encargado⁵, podía confrontarlas con el original para completar y/o corregir posibles defectos de transcripción; a la vez, o

- 1 Debemos agradecer a Francisco Fernández Campo y Gerardo Pérez Barcala tanto la ayuda prestada en la lectura de las notas coloccianas como las correcciones hechas al primer borrador.
- 2 Las notas sueltas y, en general, las marginales son de su puño y letra; los índices están escritos por él sólo parcialmente, pues, una vez que disponía adecuadamente los materiales para su elaboración, la transcripción ordenada podía ser encomendada a un copista de su confianza (*vid. infra*).
- 3 Es obvio que estamos simplificando para recoger sólo los aspectos que nos interesan, porque su trabajo sobre los códices es mucho más completo. En alguna de estas fases, o en otras diferentes, incorporaba anotaciones de distinta tipología: métricas, retóricas, codicológicas, etc.
- 4 Podemos deducir que, en el caso de los cancioneros occitanos y gallego-portugueses, intentaría ir comprendiendo lo que querían decir, con ayudas como la que le podía proporcionar aquella traducción interlineal realizada para él por Bartolomeo Casassaglia, de la que nos hemos ocupado en Brea (1998c). Sobre el *Vat. Lat. 4796* y el vocabulario occitano-italiano que Colocci configura a partir de la traducción, *cfr.* también, entre otros, Blanco Valdés–Domínguez Ferro (1994), Corral Díaz–Fernández Campo (2000), y Brea–Fernández Campo (1998). Aunque no se encuentran entre las notas comentadas en este trabajo, Casassaglia (responsable asimismo de la copia parcial de *M* realizada para la familia Carafa de Nápoles y conservada en la Biblioteca Universitaria di Bologna —*Univ. 1290*—) dejó también su huella sobre *M*, como ha demostrado Careri (1993).
- 5 En ocasiones, como sucede con los cancioneros gallego-portugueses, parece haber encargado copias porque no lograba hacerse con el original; en otros casos (como con el cancionero occitano *M*), el motivo podía ser diferente: el código en pergamino era de su propiedad, pero deseaba disponer de una copia de trabajo en papel (*Vat. Lat. 3205*), realizada después de su estudio directo del código, pues el copista transcribe también las apostillas coloccianas (sobre esta copia, *cfr.* Ferrari 1991: 318-319). Otras veces (piénsese en el *Vat. Lat. 3793* italiano y en su «copia», el *Vat. Lat. 4823*), la situación es más compleja, puesto que la copia (de trabajo, en papel) puede contener más textos que el original del que parte; sobre este código, *cfr.* el completo estudio de Bologna (2001), así como Bologna (1993).

en una segunda lectura, subrayaba o marcaba de algún modo en el texto algunas palabras que le interesaban y, normalmente, las copiaba en los márgenes del folio⁶, como puede verse en el ejemplo reproducido en el apéndice I. A continuación (al menos para algunos casos, existe constancia de este procedimiento⁷), podía utilizar folios adicionales para ir anotando en ellos, debajo del número correspondiente al folio del manuscrito, las palabras que previamente había destacado del texto. La fase siguiente podía ser realizada por él mismo o encomendada a un copista de su confianza: se trataba de reproducir esa lista de palabras⁸, pero esta vez ordenándolas alfabéticamente (sólo por la primera letra) y poniéndoles al lado el número del folio en el que se encontraban⁹.

Era un trabajo bastante complejo, del que todavía no está suficientemente claro el objetivo final, aunque se hayan esbozado algunas ideas al respecto¹⁰; en todo caso, no parece que lo haya llevado a cabo sólo para aprender, sino también para estudiar detenidamente los materiales obtenidos con algún propósito concreto (aunque, quizás, no con carácter inmediato, sino después de una reflexión atenta). Por otra parte, su conocido comportamiento de romanista «avant la lettre»¹¹ y, por lo tanto, su metodología comparatística se ponen de manifiesto en la gran cantidad de indicaciones que remiten de unos códices a otros, de manera especial los que establecen relaciones entre las tradiciones líricas occitana, italiana y gallego-portuguesa.

- 6 De hecho, por ejemplo, en el *Vat. Lat. 4823*, a partir del f. 42 (que es el último de los copiados por el mismo Colocci), los textos están dispuestos en una sola columna, para dejar libre el espacio de la segunda con la finalidad de utilizarla para sus anotaciones.
- 7 Véase, en el apéndice II, el f. 21r del *Vat. Lat. 4823*, que contiene un índice de este tipo de los folios anteriores, donde había aprovechado demasiado el espacio copiando los textos a doble columna; el folio numerado como 1 —antiguo 86, tachado— estaba también a doble columna, pero las palabras que le interesaban de éste están transcritas en el *verso* del que sirve de portada (sin numerar), y del f. 2 al 12 los textos aparecen en una sola columna, la izquierda, dedicándose la derecha a reproducir las formas que quiere conservar. Este índice termina en el f. 22r, y en el 23r retoma la práctica de copia a una sola columna y palabras destacadas en la segunda, aunque en el 24r vuelve a utilizar las dos columnas para el texto (en 24v, una sola), y ello lo obliga a emplear parte del 25r para anotar las palabras que le interesaban.
- 8 No creemos necesario recordar que, en no pocos casos, no se trata de palabras aisladas, sino de sintagmas o expresiones que le interesaba recoger bien como unidades complejas bien por alguno de sus componentes.
- 9 En el apéndice III reproducimos, como muestra, el f. 2r del *Vat. Lat. 3217*, de mano del propio Colocci, y el f. 114r del mismo códice, que inicia el índice de los «Siculi» y fue encomendado a un copista.
- 10 Probablemente los primeros que llamaron la atención sobre los intereses de Colocci y de todo el círculo de humanistas con el que se relacionaba fueron De Lollis (1889) y, sobre todo, Debenedetti (1904, 1995).
- 11 Ferrari (1991: 304) señala que «les humanistes, et Angelo Colocci tout particulièrement, sont des philologues romans avant la lettre».

En esta ocasión, vamos a centrarnos sólo en las apostillas localizadas en el cancionero occitano *M* (en la actualidad en la Bibliothèque Nationale de France, París, con la signatura 12474¹²) que hacen referencia a formas previamente encontradas en sus estudios sobre lírica italiana, para intentar averiguar qué aspectos le interesaban y, a la vez, corroborar hasta qué punto era riguroso en la confrontación¹³. El análisis propuesto resulta simplificado por la existencia de esos preciosos índices de *Petrarca* y de los *Siculi* contenidos (junto con los de *Re Roberto* y *Barbarino*) en el *Vat. Lat. 3217*¹⁴, que facilitan enormemente las búsquedas, pues hemos comprobado previamente que el segundo corresponde al *Vat. Lat. 4823* y que para el primero existen algunas correspondencias con el *Vat. Lat. 4787* (un códice petrarquesco que había heredado de su padre y sobre el que ha dejado algunas notas interesantes), aunque la mayoría podrían corresponder a una edición impresa (la Aldina de 1514, preparada probablemente por Pietro Bembo, o tal vez la de 1521¹⁵). Salvo error u omisión involuntarios, las observaciones de este tipo que hemos podido leer son las siguientes¹⁶:

- 12 Sobre la historia del cancionero, *cfr.*, entre otros, Lamur-Baudreu (1988). Sobre su ordenación y contenido, Asperti (1989) y Zufferey (1991).
- 13 Seguimos, en cierto modo, la invitación lanzada (aunque con otro objetivo) por Bologna (2001: 139): «Qualcosa di più può dirsi in tal senso, facendo reagire i dati sul tirocinio romano del Colocci, quindi collegando quello occitanico e quello italiano, ricollocando insieme su uno stesso tavolo virtuale, là dove storicamente per qualche tempo quelle carte insieme dovettero pur trovarsi ed essere studiate, gli appunti sull'Ars metrico-linguistica (quindi i ff. 77-78 del *Vat. lat. 4817*), il canzoniere italiano V, il canzoniere provenzale M. I testi dei *lemosini* citati ai ff. 78r-78v del *Vat. lat. 4817* derivano indubbiamente dal canzoniere M, già in possesso di Colocci dal 1515 (lo si evince dall'assai nota lettera di Pietro Summonte, edita da Debenedetti, oggi nel *Reg. lat. 2023*, f. 352r), e postillato forse intorno al 1525, con la memoria attenta altresì ai confronti con il *Siculo*, come indicano numerose glosse di rinvii incrociati fra i due libri». Precisaremos, en todo caso, que no hemos trabajado directamente sobre V, sino sobre Va, que, como «*libraccio* di lavoro del filologo» (Bologna 2001: 139), contiene gran cantidad de anotaciones coloccianas y que dejamos para otra ocasión el estudio de todas las apostillas del *Vat. Lat. 4823* que remiten a M; pretendemos tan sólo contribuir modestamente a la reconstrucción de esa «rete complessa dei richiami incrociati attraverso l'analisi delle postille di tutti i canzonieri lirici romanzi da lui posseduti e studiati (i già citati V italiano, M provenzale, B portoghese)» (Bologna 2001: 124).
- 14 En algunos casos, son simples elencos de formas con la indicación numérica del folio del que se han extraído, pero en otros —sobre todo en los índices de Petrarca y Re Roberto, transcritos por el mismo Colocci— se contienen interesantes comentarios adicionales (que, por ejemplo, relacionan formas y expresiones petrarquescas con otras de los «siculi»). *Cfr.*, al respecto, Blanco Valdés (1998).
- 15 Debemos, y agradecemos, la indicación al Prof. Corrado Bologna. En cualquier caso, como las dos coinciden en la paginación, no modificarían en absoluto estos comentarios. Por otra parte, si es correcta la suposición del mismo Bologna (2001) de que las notas dejadas por Colocci sobre M corresponden a 1525, las dos opciones son igualmente válidas.
- 16 Además de desenvolver las abreviaturas entre paréntesis, separamos las palabras según el uso actual y transcribimos como «v» la «u» colocciana con carácter consonántico. Señalamos también con «/» el cambio de líneas y respetamos los subrayados del texto.

Folio	Ubicación	Anotación
4v	margen inferior ¹⁷	<i>fosse. petr. flore(n)tin fusse</i>
10r	margen superior, col. a	<i>Apellar(e) no(n) italo</i>
11r	margen superior, col. a	<i>temenza. paura no(n) itala</i>
14v	col. a (a continuación de «de bon aire»)	<i>Sicul(i)</i>
14v	margen inferior, col. b (debajo de «aire»)	<i>aire due syllabe siculi et petrarca</i>
15r	margen derecho ¹⁸	<i>semblera no(n) bla ma <u>ble.</u> fiore(n)tini</i>
18r	cuarta línea col. a, debajo de «comunal / men»	<i>Siculi</i>
18r	margen superior, col. a	<i>Comunal siculi</i>
19r	margen derecho	<i>Siculi / Grana la spica</i>
27v	margen superior, col. b	<i><u>mi</u> ro(mani) lo(m)bar(di) lemosi siculi</i>
41r	margen superior, col. a ¹⁹	<i><u>ploia</u> dante</i>
56r	margen derecho (después de «drechura»)	<i>Drittura sic / uli</i>
64v	col. b, al final ²⁰	<i>trar morte de vita / haver vita petrarca</i>
79v	margen superior ²¹	<i><u>Arnese</u> petrar(ca) nel capit(olo) reiecto <u>un</u> stran arnese. singular ut hic</i>
90r	margen derecho	<i>Mal mio grado / petr(arca) 4</i>
109r	margen inferior, col. b	<i>Petr(arca) <u>di</u> voi don(n)a mi doglio</i>
109v	col. b (cuatro líneas antes: «conplainh»)	<i>Compiango²² siculi</i>
123r	margen superior	<i><u>p(er) nome apello</u> da[...] ²³ petrar(ca). 160 / Mentionar p(er) nome</i>
143r	margen superior, col. a	<i>Dante de vulgari eloquio / citat hanc bis</i>
143r	margen superior, col. b	<i><u>Belta</u>²⁴ itali bellezza</i>
144r	margen inferior, col. b	<i>Escampa tusci isca(m)pa</i>

- 17 Parece hacer referencia al «no(n) fos fermatz» que se encuentra un poco más arriba, pues, si bien en este caso no lo subraya, añade la traducción de todo el verso en el espacio interestrófico.
- 18 En el verso de Giraut de Bornelh que se encuentra a la misma altura que la apostilla está subrayado *semblera*.
- 19 En la col. a comienza la composición de Bernart de Ventadorn *Lonc temps a q'ieu no(n) chantei mai*, en la que, en el v. 3, subraya *ploia*.
- 20 El último verso de la última estrofa dice «e mala mortz de vi / da-l trai», y Colocci subraya *de vidal trai*.
- 21 *Arnes* figura subrayado al final del cuarto verso de la composición de Gaucelm Faiditz que comienza en este folio.
- 22 Podría ser también *compiange*, como lee Debenedetti (1995: 75), pero, además de que vemos una –o, la forma occitana *conplainh* es una primera persona.
- 23 El borde superior del folio está cortado, por lo que ni siquiera el copista del Vat. Lat. 3205 fue capaz de reproducir lo que figuraba en la primera línea a partir de «apello». Con todo, «petrar 160» puede leerse con cierta seguridad.
- 24 En realidad, el texto dice —y Colocci lo subraya— *beutat* (y es tan consciente de ello que cuando, un poco más adelante, encuentra *beltat*, la subraya nuevamente y anota *beltat alibi beutat*, f. 145r), por lo que hay que interpretar que está poniéndolo en relación con la forma siciliana y, a la vez, glosándolo mediante su sinónimo *bellezza*.

149v	col. a (entre dos composiciones)	<i>Dante cita questa</i>
155r	margen inferior, col. a	<i>Com petrarca</i> ²⁵
159r	margen inferior, col. b ²⁶	<i>Meglura s(upra) siciliani</i>
159v	margen inferior, col. a ²⁷	<i>Tormento sicul(i)</i>
161r	margen inferior	<i>vostro homo siculi donna vi vo dir como Re Joanni / io mi tengo v(ost)ro homo no(n) come</i> ²⁸
170r	margen superior, col. a ²⁹	<i>om senza aspirazione homo / cosi petrarca</i>
171r	margen superior, col. a	<i>qet itali queto fior(entini) / cheto</i>
171r	margen inferior	<i>volera volgera</i> ³⁰ <i>volria napoli et lemosin(i) et forse siculi tusci vorria</i>
176r	margen superior, col. b	<i>Huom petr(arca)</i> ³¹
177r	margen derecho	<i>Petrarca 55 (?)</i> ³²
204v	margen superior	<i>de no(n) da ut co(mun)es, no(n) di ut flo(rentini)</i>
232r	margen superior, derecha (subrayado «croia» en col. b)	<i>Croia dante</i>
232v	margen superior	<i>Dante cita questa ed dice che questo beltramo tratta de guerra</i>
244v	margen inferior, col. a	<i>Durenza petrar(ca) q(ua)n(do) gia nell'età s(upra)</i> ³³
250v	margen inferior, col. b	<i>Hueeilhs diphtho(n)g. Huocchi / et nota ch(e) scrivo(n) co(n).h. no(n) come / toschani</i>
253r	margen superior, col. a	<i>Schernito pre(terito) petr(arca) s(upra)</i>
260v	margen superior ³⁴	<i>Attender così fan Da(n)te et petr(arca)</i>

Podríamos establecer varios tipos en estas apostillas: a) constataciones de formas occitanas utilizadas por Dante, Petrarca o los *siculi*; b) observaciones sobre vocablos o expresiones que no considera italianas; c) comentarios lingüísticos que le permiten confrontar distintas soluciones fonéticas en los dialectos italianos³⁵.

- 25 En el texto, en posición supralineal, puede verse la anotación *come* encima de un con subrayado.
- 26 En el texto está subrayado meilhurán.
- 27 La forma subrayada en el texto es turmen.
- 28 Bologna (2001: 139) sugiere que podría continuar *u(ost)ro homo* [?], pero «una rifilatura del foglio impedisce la piena, certa lettura delle ultime lettere».
- 29 Está subrayado om en la tercera línea de la columna izquierda.
- 30 La forma está poco clara. Debenedetti (1995: 73) lee *volsera*, pero parece más bien *volgera*, que, por otra parte, estaría más próxima al occitano *volgra*.
- 31 En el texto está subrayado hom.
- 32 Está al lado de an plus onrat afan, subrayado. El número es poco legible: podría ser 50 o 55.
- 33 No estamos del todo seguros de la lectura de esta apostilla, pues lo único que se lee con total claridad es *Durenza petrar(ca) [...] nelleta s(upra)*.
- 34 La forma subrayada en el texto es atendre.
- 35 Puede verse un estudio de conjunto de todas las anotaciones de tipo lingüístico que Colocci dejó en *M* —incluidas, naturalmente, las aquí comentadas— en Gutiérrez García-Pérez Barcala (1999) y Pérez Barcala (2000).

1. Coincidencias entre formas occitanas y formas poéticas italianas³⁶ A este grupo corresponden la mayoría de las notas registradas:

Siculi	Dante	Petrarca	Referencias combinadas
f. 14v sicul («aire»)	f. 41r ploia dante	f. 64v trar morte de vita haver vita petrarca ³⁷	f. 4v fosse. petr(arca). Flore(n)tin fusse
f. 18r comunal siculi ³⁸	f. 232r croia dante ³⁹	f. 79v <u>Arnese</u> petrar(ca) nel capit(olo) reiecto <u>un</u> stran arnese. singular ut hic ⁴⁰	f. 14v aire due syllabe siculi et petrarca ⁴¹
f. 19r siculi Grana la spica ⁴²		f. 90r Mal mio grado petr(arca) 4 ⁴³	f. 260v Attender così fan Da(n)te et petr(arca) ⁴⁴

- 36 Dejamos de lado algunas referencias ocasionales a los poetas del *Dolce Stil*, como la del f. 234r *loco damor guido caval(canti)*, que puede encontrarse en la col. b, entre estrofas (está subrayado, un poco más arriba, *ioc damor*)
- 37 En el f. 61v del *Vat. Lat. 3217* (correspondiente a la letra H del índice de Petrarca) aparece registrado, efectivamente, un *haver vita* 83.
- 38 En el índice correspondiente a los *Siculi* del *Vat. Lat. 3217*, se registran, al menos, dos ejemplos: f. 139r, *Comunale* 166; f. 143v, *Comunale* 324. En el texto occitano, de todos modos, aunque la línea aparezca cortada después de *comunal* (que es el elemento subrayado), lo que se lee es el adverbio *comunal / men* (advuértase que la indicación «siculi» se repite, precisamente, debajo de «comunal»), que no hemos localizado en ese índice de los *Siculi*, donde, en cambio, aparece, en el f. 147r, *comune-mente* 434.
- 39 En el *Vat Lat. 4823*, se destaca la forma *croia* en los ff. 31v, 147v, 156r, 213v, 389v, que, excepto en un caso, corresponde a composiciones de Guittone d'Arezzo. En cualquier caso, la referencia a Dante, igual que la de *ploia*, pueden corresponder a la *Divina Commedia*, pues allí aparece *croia* en 1, 30, 102, y *ploia* en 3, 14, 27 y 3, 24, 91 (cfr., respecto a estas dos notas, Pérez Barcala 2000: 968).
- 40 En principio, en esta glosa parece interesarse por la palabra *arnese*, pero no deja de destacar que es una forma singular y de subrayar la forma del artículo *un*, con lo que, como en otras ocasiones, se entrecruza la atención al léxico con los aspectos gramaticales.
- 41 Advuértase cómo la referencia «sicul» aparece en el mismo folio, en la col. a, a continuación de la expresión *de bon aire* (vid. *supra*).
- 42 En los ff. 177 y 178 del *Vat. Lat. 3217* se encuentra copiada varias veces *grana*, en correspondencia con las palabras que en diversos folios del *Vat. Lat. 4823* aparecen transcritas en los márgenes, como, por ej., en el f. 216v, donde se refiere al verso de Chiaro Davanzati *che tutora grana di li frutti rei*, o en el f. 283v, que recoge «la gioia che flora e grana», de la composición *Kome per diletanza*. De todos modos, la asociación más próxima a esos dos elementos parece ser el v. 32 de *Madonna dirvi voglio*: «che'l mi lavoro spica e poi no(n) grana».
- 43 Curiosamente, a pesar de ser una de las escasas notas que precisa el número del folio en que lo ha localizado (y de recordarlo nuevamente en el f. 240v *Mal mio grat s(upra) 90*), Colocci no registra en su índice de Petrarca esta expresión (sí, en cambio, *Mal suo grado* 65. 75 [f. 72r] y *Grado mal suo grado* 75 [f. 59r]).
- 44 En el índice de Petrarca del *Vat. Lat. 3217* se registra varias veces la forma; en el f. 26v, además, puede verse la glosa *Attendo espero* 137.

f. 56r drittura siculi⁴⁵

f. 109v compiangio
siculi⁴⁷

f. 159r Meglura *supra*
siciliani⁴⁸

f. 159v tormento sicul⁵⁰

f. 109r petr(arca) di voi
don(n)a mi doglio⁴⁶

f. 123r p(er) nome
apello da[...] petrar(ca).
160 / Mentovar p(er) nome

f. 155r com petrarca⁴⁹

f. 176r Huom petr(arca)⁵¹

f. 177r Petrarca 55

f. 244v Durenza petrar(ca)
[...] nelleta s(upra)

f. 253r Schernito pre(terito)
petr(arca) s(upra)⁵²

- 45 En el índice de Petrarca del *Vat. Lat.* 3217 se registra, sobre todo, *dritto* (en los folios 44r, 47r, 47v, 48r...); la primera vez que aparece, en el f. 41v, va acompañado de un interesante comentario: *Dritto sic(uli). dritti. Umbri diricto quasi directo sic dritto per senso 12* (se advierte, una vez más, la preocupación por las distintas soluciones fonéticas de una misma palabra, y por los distintos matices semánticos que pueden desarrollar algunos de esos resultados). En el índice de los *Siculi* se observan, efectivamente, numerosos registros de *dritto/a*, pero el sustantivo es más frecuente en la variante *dirittura* (cfr., por ej., ff. 149v, 152r, 152v, 153v, 160r, 160v); sólo hemos localizado dos casos de *drittura*: *Drittura [114]* (f. 152v) y *Drittura 281* (f. 157r). En el primer caso, puede leerse claramente *Drittura* en el margen derecho del f. 114r del *Vat. Lat.* 4823, pero no sabemos si se trata de una corrección colocciana, porque en el texto está escrito *diritura*; en el segundo, Colocci anota en el margen inferior *serve ad drittura* para recordar (¿o explicar?) la expresión que se encuentra en el último verso de la segunda estrofa de la canción cclxxxx, «chi serve adritura ed a lealtate».
- 46 Cfr. registros como *Mi doglio X6. Dol[...]* 20 (*Vat. Lat.* 3217, f. 71r), *Men si dual / Mi doglio (?)* 119 (idem, f. 73r), o *Dolgomi / Di voi* 147 (idem, f. 47v).
- 47 En los *Siculi* se registra en varias ocasiones la primera persona *compiango* (ff. 85r, 160v, 162v del *Vat. Lat.* 4823), y al menos una (f. 73r) la segunda *compiangi*; en todos los casos, la forma aparece copiada en los márgenes y, excepto en el f. 85r, subrayada en el texto.
- 48 En el margen derecho del f. 52v del *Vat. Lat.* 4823 se lee *Megliorar(e) bis*, recogiendo las formas, en posición de rima en el texto, «melgliorare» y «melgliorato».
- 49 Aunque la forma registrada mayoritariamente en el índice de Petrarca es *come*, puede encontrarse al menos un *Com* 124, en el f. 37r. En cualquier caso, tanto aquí como en el índice de los *Siculi*, Colocci se detiene en la observación de las distintas formas que puede adoptar la conjunción (*com, come, como*), e incluso de algunos de sus valores particulares como *Com.i. q(ua)nto*, que es una glosa al verso «e com piu mi lamento» (f. 117r del *Vat. Lat.* 4823). El f. 2v del *Vat. Lat.* 4817 es más explícito todavía en este sentido: *venetiani et fiorentini dicono Come, lo regno Como et la marca et li primi siciliani* (Cfr. Gutiérrez García-Pérez Barcala 1999: 693).
- 50 En el *Vat. Lat.* 4823, aparte de un *tormentava assoluto*, repetido en los márgenes inferior y derecho del f. 90r, lo que aparece con más frecuencia es el adjetivo *tormentoso* (ff. 175v, 180v, 202r...).
- 51 Parece claro que le interesaban las diferentes formas de *homo*, pero no resulta sencillo determinar si aquí está señalando una diferencia (la diptongación italiana de la /o/ breve latina) o una semejanza, habida cuenta de que en otra de las notas (*vid. infra*) destaca la ausencia de la /h/ inicial en occitano.
- 52 Se refiere probablemente al *schernito* 181, recogido en el f. 103v del *Vat. Lat.* 3217.

Aunque casi todas estas observaciones podrían ser objeto de comentarios más detenidos, llaman especialmente la atención algunas de ellas, como las dos contenidas en el f. 14v: *sicul* y *aire due syllabe siculi et petrarca*. El carácter bisilábico de la palabra *aire* debió atraer su atención (tal vez porque le servía para corroborar los datos que le proporcionaba su estudio métrico de los sicilianos y de Petrarca), pues en el *Vat. Lat. 4817* puede verse un fragmento de un índice topográfico de *M*, y allí, en el f. 274v, se repite la indicación (*Aire due syllab. siculi et petrarca 14*, con esa oportuna remisión al f. 14 de *M* del que hemos partido). La consulta del *Vat. Lat. 3217* permite confirmar el interés que despertaba en él esa forma, pues en el índice correspondiente a Petrarca puede verse:

f. 14v Aere 47

f. 15r Aria⁵³ no(n) aere 51; y (un poco más abajo) Aer s(upra) aria 54

f. 28v aire 150

Y en los *Siculi* se encuentran las siguientes ocurrencias:

f. 114v aire 35

f. 118v Are aire 113⁵⁴

f. 124v Are aere 318

f. 125r Are aire 339

También las diversas formas de *huomo* y las expresiones de las que entra a formar parte parecen interesarle de forma especial, como puede deducirse del simple hecho de que aparezca en tres de estas notas. Está presente, asimismo, ya en la primera anotación que se encuentra en el índice de Petrarca del *Vat. Lat. 3217* (aunque lo que subraya en ella es la construcción «altro... da»): *Altro huo(m) da quel ch'io sono.i(d est). q(ua)m 3* (f. 3r).

Además de registrar numerosos elementos léxicos en los que encuentra coincidencias que confirman sus suposiciones⁵⁵, no faltan las observaciones gramaticales (*vid. infra*), sean las relativas al uso de preposiciones, conjunciones, construcciones sintácticas, etc., sean las referidas a la morfología verbal, como, en este caso, la que advierte de la existencia de los alomorfos *fosse/fusse*, que se corresponde con

53 *Aria* aparece recogida en más ocasiones en este índice.

54 Esta nota se encuentra, efectivamente, en el f. 113v del *Vat. Lat. 4823*, aunque no queda claro su sentido, pues está a la altura de un verso en el que se lee claramente: «che dan(n)o vertute al aire» (*al aire* está escrito unido, y aparece subrayado por Colocci). En el f. 318v, en cambio, *Are aere* explica probablemente la variante textual (no subrayada en este caso) de «E per li razi che manda per l'are» (copiado *lare*), igual que en la composición de Guido Guinizzelli *Volglio del vero la mia donna laudare*, que finaliza el v. 5 como «lei sembro d'are» (*dare*, f. 339v).

55 «Prescindendo dai numerosissimi casi in cui colloca accanto alla parola provenzale la corrispondente italiana, senza rivelare alcun pensiero, abbiamo peraltro, anche in quest'ordine, un certo numero di note alquanto più significative, le quali provano che l'A. tenta di illustrare la lingua della più antica nostra scuola poetica, quella di siculi, e l'uso dantesco e il petrarchesco» (Debenedetti, 1995: 74-75).

la alternancia, posiblemente ya protorromance, de las formas *fo-* /*fu-* en los tiempos de perfecto del verbo SUM.

En el f. 244v aparece *Durenza petrar [...] nelleta s(upra)*. Se trata de una curiosa observación, porque también en su código de Petrarca *Vat. Lat. 4787*, en el f. 157r⁵⁶, recoge el reenvío recíproco: *Durenza bertrand⁵⁷ 244 s(upra)⁵⁸*. A la vista de semejante precisión, no parece caber duda de que Colocci trabajaba con todos los libros sobre la mesa; de otro modo, no tendrían explicación estas referencias tan precisas a los folios exactos en que se encontraba el dato en cuestión. Es posible que alguna vez haya trabajado ‘de memoria’⁵⁹, pero lo habitual es constatar que comprobaba con detenimiento todo aquello que tenía a su disposición (o dejaba llamadas de atención iniciadas por *vide* / *vedi*, como recordatorios de que debía buscar el dato del que no tenía constancia en ese momento).

2. **Observaciones relativas a diferencias constatadas** Aunque es posible que alguna de las anotaciones recogidas en el apartado anterior pretenda señalar diferencias y no semejanzas, las que resultan más claras en este sentido son las siguientes:

f. 10r apellar(e) no(n) italo

f. 11r temenza. paura no(n) itala

f. 143r belta itali bellezza

f. 170r om senza aspirazione homo cosi petrarca⁶⁰

Las primeras resultan bastante sorprendentes, porque no queda claro a qué se refiere con «italo / itali». Desde luego, el índice de los *Siculi* registra más de veinte veces el verbo *apellare* (*Apella* 39, f. 115r; *Apellava* 70, f. 116v; *Apellar* 131, f. 119r; *Apello* 271, f. 123r; etc.) y el de Petrarca recoge *Apella*. / *A lagrimar* 17 (f. 8v) y *Appella*[...] 160 (f. 29v). ¿Pretende indicar que no es una palabra de uso común en italiano⁶¹, que se trata de un préstamo occitano, que tiene usos o significados diferentes a los que le corresponden en el texto de Giraut de Bornelh en el que lo

56 En el índice de Petrarca reproducido en el *Vat. Lat. 3217* puede verse asimismo, en el f. 44v, la indicación *Durenza* 69, que, obviamente —por la indicación numérica—, no remite al código *Vat. Lat. 4787*, sino probablemente a la edición impresa que manejaba. En cualquier caso, es una nueva prueba del interés que la forma suscitaba en él.

57 El autor de la composición en que se registra es, efectivamente, Bertrand d’Alamanon.

58 El *supra* puede reenviar, igual que en el f. 244v, a ese otro *Durenza* que figura reproducido, sin más indicaciones, en el margen derecho del f. 241r de *M*, a la altura de un verso del «trobaire de Villarnaud» cuya palabra en posición de rima es *durenza*.

59 Al menos en algunos índices de palabras, al final de una letra, traza una línea y escribe *Nel cor*, para reproducir a continuación algunas formas que recuerda de memoria, sin precisar en qué folio se localizan.

60 Esta anotación podría también corresponder al grupo anterior.

61 Recordemos que Colocci usa en muchas ocasiones la expresión *com(m)unes* para referirse a los italianos; *cfr. infra* su concepto de «lingua comune».

destaca? En cualquier caso, convendrá confrontar esta anotación con la del f. 123r *p(er) nome apello da[...] petrar. 160 / Mentionar p(er) nome*, en la que tal vez atrae más su atención la expresión completa («apelar per nome», que es la que parece explicar mediante la segunda parte de la glosa) que la simple forma verbal, que es, sin embargo, la que aparece recogida (*vid. supra*) en el f. 29v del índice de Petrarca en el *Vat. Lat. 3217*.

Lo mismo sucede con la observación del f. 143r *belta itali bellezza*, pues *bellezza* no aparece recogida una sola vez ni en el índice de Petrarca (probablemente porque sí la utiliza con más frecuencia que *beltà*) ni en el de los *Siculi*; por el contrario, en el primero de ellos aparece *beltade bis 159 169* (f. 34r), y en el segundo, entre las variantes *belta*, *bielta*, *beltate*, *bieltate*, se contabilizan una veintena de registros entre los folios 131 y 133 del *Vat. lat. 3217*. Y todavía puede verse alguna vez más en *M*, pues en el f. 137r insiste: *Beutat⁶² belta et nota ch(e) finisce p(er) t.* ¿Intenta Colocci con estas observaciones recuperar la forma *beltà*, avalada por los lemosinos y los sicilianos, aunque descartada por Dante y empleada minoritariamente⁶³ por Petrarca⁶⁴

En cuanto a *paura no(n) itala*, no coincide estrictamente con la forma occitana de Giraut de Bornelh presente en el texto (*temens'e paors*), por lo que no sabemos si la indicación «non itala» se refiere a la expresión occitana completa, a *paors* (que estaría «traduciendo» por 'paura'), o cuál es su significado preciso.

La última de las apostillas de este grupo corresponde al interés de Colocci por las variantes fonéticas (o, en este caso, fonético-ortográficas⁶⁵). Además de la referencia citada más arriba, el índice de Petrarca anota *huo(m) mora 108* (f. 61v) y el de los *Siculi hom no(n) homo 27* (f. 281r), que procede de la nota marginal al verso «com hom che pinghe e sturba» de la composición *Madonna, dirvi voglio* (a la que parece aludir la observación del f. 161r: *vostro homo siculi donna vi vo dir como Re Joanni / io mi tengo v(ost)ro homo no(n) come⁶⁶*). Aunque Bologna (2001:

62 Primero había escrito *Beutate*, pero luego eliminó con un trazo diagonal la «-e».

63 Duro (1971) registra la aparición de *belta/beltate/beltade* en un total de 19 ocasiones, mientras que las variantes de *bellezza* contabilizan 38 ocurrencias.

64 Aparte de que le convenga más por razones métricas, puede ser significativo el hecho de que sea *beltà* la forma que el propio Colocci utiliza en el último verso («della non sua beltà si fe' più bella») de la canción suya que aparece reproducida al final de Ubaldini (1969).

65 Colocci ve que *M* escribe normalmente la palabra *hom* con *h*, pero, al llegar a este folio, se da cuenta de que está escrito *om*. Su interés por la forma queda demostrado por el hecho de que, tanto en el índice de Petrarca como en el de los *Siculi*, toma nota cuidadosamente de todas las variantes de la misma que encuentra. En otros códices pueden encontrarse también observaciones como la contenida en el *Vat. Lat. 4796*, «homo.i(d est). vaxallo / huo(m) ligio» (*cfr.*, al respecto, Corral Díaz–Fernández Campo 2000: 741), aunque en este caso el interés sea más léxico que fonético.

66 Parece evidente que, además de la expresión «vostro homo», en esta composición de Re Giovanni le interesa también —y una vez más— la forma de la conjunción «como» (adviértase que está subrayada en el texto en cuestión, f. 38r del *Vat. Lat. 4823*). *Cfr.* Pérez Barcala (2000: 971-972).

139) supone que, en este caso, el reenvío es al f. 6r del *Vat. Lat. 3793* (que contiene esa misma composición), porque en él «troviamo due importanti postille, legate alle ricerche intorno al personaggio, su cui evidentemente Colocci cercava informazioni biografiche», la consulta tanto del índice de los *Siculi* (f. 181r) como del f. 38r del *Vat. Lat. 4823*, donde se transcribe la composición de Re Giohanni que comienza *Don(n)a audite como / mi tengno v(ost)ro homo* confirma que el código utilizado preferentemente por nuestro humanista para la selección de palabras y construcciones es siempre el *Vat. Lat. 4823*, pues la anotación *ho(m) v(ost)ro* (que, sin embargo, no figura subrayado en el texto) se puede leer en la parte central del margen superior.

- 3. Observaciones de carácter lingüístico en general** Al lado de las anotaciones de índole literaria (o lingüístico-literaria) ya comentadas, se registran otras que no hacen referencia directamente a la lírica italiana sino más bien a diversas soluciones fonéticas o morfológicas que permitían a Colocci establecer comparaciones entre los diferentes resultados románicos de algunas formas. De su interés por los problemas lingüísticos da fe el mismo código *Vat. Lat. 3217*, en el que, a partir del f. 339⁶⁷ (y hasta el final, f. 367⁶⁸) se encuentran, respectivamente, los epígrafes «O in Plant(us)», «Diminutivo», «Casus reg(imin)e (?)», «Sincopa», «coniugatio», «Ablativo i(n) co(n)seque(n)tia (?)», «Accento (?)», «Constructio», «T.D.», «Diphtho(n)go», «prono(m)i(n)a a quis derivata⁶⁹», «Articulo», «Substa(n)tivo», «Absoluto», «preterito», «plurali»⁷⁰.

Por eso no extraña advertir cómo se detiene sobre preposiciones y conjunciones⁷¹, pronombres o formas verbales:

67 Antes están los cuatro índices de palabras señalados, el elenco de *Autori portughesi*, la relación de composiciones del «libracci» de los *Siculi* (que llega sólo hasta el folio 307 del *Vat. Lat. 4823*; los «sonetti» que figuran a partir del f. 308v tienen un índice diferente, que puede verse —para los *incipit* comprendidos entre la letra A y la N— en los ff. 462-472 del propio *Vat. Lat. 4823*), la correspondiente a otro libro de Dante (por la numeración de los folios, no se corresponde con el *Vat. Lat. 4823*; debe tratarse de un libro en el que la última composición —*Morte villana no(n) i(n)tendo*— comienza en el f. 46), la del libro *Reale* (el último *incipit* recogido de éste, con la anotación *fragm(en)to* delante, es *Magna medela a grave e perighosa*, y la última indicación de folio remite al número 72), dos folios en blanco, un folio que lleva el epígrafe «Arte», con la indicación «L(ibr)o dagubbio», otro índice de composiciones —esta vez de Guido Guinicelli (recogidas entre los folios 21 y 52 de algún libro—, un índice de palabras de «Florius», un folio (329) con notas diversas y una lista de voces de «Augubio» (iniciadas por A y transcritas por un copista); sigue otro elenco de palabras, ya de mano de Colocci, que no señala a qué corresponden pero que, en todo caso, remiten siempre a un folio 1.

68 Con excepción de los folios 348-351, que vuelven a ir precedidos del epígrafe *Siculo*.

69 Al principio está escrito «adverb.», pero aparece tachado.

70 La mayoría de estos listados parecen corresponder al cancionero de Petrarca, aunque algunos de ellos (en general, viene declarado expresamente) son de los *siculi*.

71 Cfr. *supra* la nota a propósito de *com*.

- f. 15r semblera no(n) bla ma ble. fiore(n)tini
 f. 27v mi ro lombar lemosi siculi
 f. 171r volera volgera volria napoli et lemosin et forse siculi tusci vorria
 f. 204v de no(n) da ut co(mun)es, no(n) di ut flo(rentini)

En la segunda de estas observaciones —si la apostilla corresponde al mi subrayado que finaliza el último verso de la primera estrofa, debajo del cual anota la traducción italiana («io non ho voi ne voi non havete me»)—, parece constatar la coincidencia de lemosinos, sicilianos, romanos y lombardos en cuanto a la forma tónica (*mi*, no *me*) utilizada para el pronombre complemento de primera persona⁷².

El mantenimiento de la forma del pluscuamperfecto latino con valor de condicional es otro de los fenómenos que llaman la atención de Colocci⁷³, como en general todas las innovaciones románicas del sistema verbal⁷⁴ y, en particular, el distinto comportamiento con respecto a algunas de ellas de las diferentes variedades lingüísticas⁷⁵. En la misma línea, no deja de constatar formas como *semblera*, en la que llama su atención la desinencia *–era* en lugar de *–ara*, que sería la esperada en un verbo de la primera conjugación⁷⁶.

En cuanto a la preposición *de*, observa tanto la forma occitana heredada del latín como el distinto uso que, en esa construcción («Una donna de Tolosa»), muestran florentinos y «comunes» entre *da* y *di*. Una rápida consulta a los índices de palabras contenidos en el *Vat. Lat. 3217* permite comprobar la reiteración en el registro de las distintas formas preposicionales y de sus posibles contracciones con los artículos.

La apostilla del f. 171r *qet itali queto fior cheto*⁷⁷ sugiere una observación fonética sobre el distinto comportamiento de la labiovelar sorda inicial ante vocal palatal⁷⁸. Podría atender también a un fenómeno fonético la nota del f. 144r *Escampa*

72 Adviértase que también en el f. 22v anota *a me no(n) a mi*. Cfr. Gutiérrez García–Pérez Barcala (2000: 687).

73 Como es sabido, el occitano, igual que el italiano, conoce las dos posibilidades: ésta y el uso de la perífrasis formada por el infinitivo + el imperfecto / perfecto de HABERE.

74 Para otros comentarios de Colocci sobre morfología verbal en *M*, cfr. Gutiérrez García–Pérez Barcala (2000: 680-685).

75 En este caso, podemos compararla, por ejemplo, con la glosa *Fora saria* del f. 246r del cancionero gallego-portugués de la Biblioteca Nacional de Lisboa (cfr. Brea–Fernández Campo 1993: 41-56, 46-47).

76 Téngase en cuenta, de todos modos, que el condicional en *–ra* no sólo es en la actualidad la forma predominante en la mayoría de la Italia meridional sino que, además, *–era* se ha propagado en esa zona a todas las conjugaciones, a expensas de *–ara* e *–ira*.

77 En el f. 27v del *Vat. Lat. 4823* hay una nota a chito (subrayado en el texto) que el índice reproduce sólo parcialmente y que no hemos logrado leer completa: chito abento riposo. zitto. pare [...] / alii cheto e [...] sano.

78 Cfr., al respecto, nuestro comentario a la anotación *quero no(n) quero no(n) chero* del f. 182v del cancionero gallego-portugués de la Biblioteca Nacional de Lisboa (Brea–Fernández Campo 1993: 44).

tusci isca(m)pa, dado que registra el distinto timbre de la vocal protética⁷⁹, pero es asimismo posible que constate simplemente una coincidencia léxica.

Sí es de tipo fonético (y, complementariamente, ortográfico⁸⁰) el comentario del f. 250v *Hueeilhs diphtho(n)g. huocchi et nota ch(e) scrivo(n) co(n).h. no(n) come toschani*⁸¹. De su interés por la diptongación proporciona una prueba el f. 356 del *Vat. Lat. 3217*, aunque en él no aparezcan ni *huom* ni *huocchi*, sino sólo las formas siguientes:

Suono non sono 3

Ambruogio tusci picentis regno

Muodo romagnoli pisani romani (;)regnieli

- 4. Intencionalidad de las apostillas coloccianas** Hemos dejado para el final anotaciones como la de *Dante cita questa* del f. 149v —que constata la referencia del autor italiano a *Nulls hom non pot complir adrechamen*, de Aimeric de Belenoi⁸²— o *Dante cita questa et dice che questo beltramo tratta de guerra* del f. 232v —en relación a *Non puesc mudar q'un chantar non esparja*, de Bertran de Born⁸³—, o la todavía más explícita *Dante de vulgari eloquio citat hanc bis* del f. 143r (*Si-m fos amors de ioi donar tan larja*, de Arnaut Daniel⁸⁴) porque vienen a corroborar —ade-

79 Sobre esta glosa, cfr. Pérez Barcala (2000: 961).

80 Recuérdese lo dicho a propósito de *homo* (aunque no advierta que, en el caso de *hueilh*s, la /h/ no es etimológica, a diferencia de lo que ocurría con *huom*).

81 Esta observación podría tener que ver con alguna otra de las que se encuentran dispersas en los papeles suyos que se han conservado, como, por ej., la que se lee en el f. 110r del *Vat. Lat. 4817*: «Toscani non adoperano mai la aspirazione se non ad differentia. overo infine come dire larghi. praghe. haggghi». En este mismo códice hay también anotaciones sobre la /h/, por ejemplo, en el f. 178r.

82 Dante la cita dos veces en *De vulgari eloquentia*: a) en II, vi, 6, entre los distintos «gradus constructio-num», en concreto como ejemplo —después de sendas composiciones de Giraut de Bornelh y Arnaut Daniel— del «[gradus] sapidus et venustus etiam et excelsus, qui est dictatorum illustrium [...] Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte»; b) en II, xii, 3, cuando habla del endecasílabo: «Hoc etiam Yspani usi sunt — et dico Yspanos qui poetati sunt in vulgari oc: Namericus de Belnui: Nuls hom non pot complir adrechamen» (Mengaldo 1979: 184, 220 respectivamente). En relación con las derivaciones de Aimeric en la lírica italiana —de Chiaro Davanzati a Petrarca—, puede verse, entre otros, Ruffini (1951: 91 y ss).

83 La cita de Dante se encuentra en *De vulgari eloquentia*, II, ii, 8 (Mengaldo 1979: 152) cuando menciona, efectivamente, a Bertran de Born entre los poetas famosos por haber cantado las armas. En el índice que figura al comienzo de *M*, al lado del nombre de Bertran de Born (f. 8r) hay otra anotación colocciana que dice: «i(n) convivio e(st) q(ui)de(m) cla(mat)us bertrano d(e)l bornio canta d'arme e dice Dante che pero no(n) va nel [...] / del petrarca» (cfr. Simonelli 1966, IV, xi, 14: 163).

84 Puede verse la cita de esta canción en *De vulgari eloquentia*, II, xiii, 2 (Mengaldo 1979: 226): «Unum est stantia sine rithimo, in qua nulla rithimorum habitado actenditur: et huiusmodi stantiis usus est Arnaldus Danielis frequentissime, velut ibi: *Se-m fos Amor de ioi donar*; et nos dicimus *Al poco giorno*». Aunque *Si-m fos Amor* no la hemos encontrado mencionada una segunda vez, es posible que el «bis» colocciano se justifique porque (además de que, en II, ii, 8, cita *L'aura amara*, y, en II, vi, 6, *Sols sui che sai lo sopra-*

más de su conocimiento directo del *De Vulgari Eloquentia*⁸⁵— la que presupone-
mos hipótesis de trabajo de Colocci de que tanto los poetas sicilianos como Dante
y Petrarca conocían de primera mano la producción de los trovadores occitanos y,
en cierto modo, los utilizan como modelos poéticos, incluso en la elección de de-
terminadas opciones lingüísticas⁸⁶.

El estudio comparativo que lleva a cabo Colocci podría tener, pues, un objeti-
vo doble: por una parte, ayudar a entender la historia de la lírica románica medie-
val (con esa línea que parte de los occitanos a los sicilianos, y de ambos a la vez a
Dante y Petrarca)⁸⁷ y, por otra, conocer los mecanismos que permitieran elaborar
una «norma lingüística» para la lengua poética italiana, posiblemente para poder
intervenir con argumentos sólidos en la controvertida «questione della lingua», que
tanto preocupaba en su entorno⁸⁸. Es sabido que Colocci defendía la existencia de
una *lingua comune* («Nui che componemo nella comune lingua de Italia, non la
latina, ma la comune cerchiamo imitare», *Vat. Lat. 4817*, f. 115) como «quella che
Petrarca di tante lingue ha facto per imitazione» (*Vat. Lat. 4817*, f. 1r)⁸⁹, y que bus-
caba por todas partes argumentos sólidos con los que defender la postura que él
mismo deja clara en alguna de sus anotaciones dispersas⁹⁰:

ffan che-m sorz) en *De vulgari eloquentia*, II, x, 2 (Mengaldo 1979: 210-212), Dante señala: «et huiusmodi
stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus cum dixi-
mus *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*». Sobre la serie de malentendidos a que dio lugar este pa-
saje en el s. XVI (sobre todo por la presencia de la variante *est fere / ferme est*), cfr. Pulsoni (1997).

- 85 Recordemos que el conocimiento, y estudio, del tratado dantesco a comienzos del s. XVI se debió fun-
damentalmente a Gian Giorgio Trissino, que se había hecho con un códice que lo contenía (el actual
1088 de la Biblioteca Trivulziana de Milano) y que había facilitado una copia del mismo tanto a Colocci
como a Bembo. De hecho, en el *Vat. Lat. 4817*, f. 284rv, puede verse un fragmento del libro II (ix-x, 1-4);
cfr. al respecto Debenedetti (1904: 201-203) y Pulsoni (1997: 631-633).
- 86 No debe olvidarse el importante esfuerzo realizado por los humanistas italianos en la recuperación y
estudio de los trovadores occitanos, pues, a pesar de que entre finales del siglo XIII y el siglo XIV se rea-
lizaron en Italia no menos de 25 copias de cancioneros, se trataba más bien «d'un interesse collezio-
nistico, viste le ormai poche persone in grado di leggere e di comprendere i testi ivi contenuti» (Pulso-
ni 2003: 242).
- 87 Cfr. al respecto, Debenedetti (1904: 196-199), en las que comenta diversos folios del *Vat. Lat. 4817* que
parecen corresponder a un borrador de una historia de la rima que pretendía escribir Colocci.
- 88 Este asunto «costituiva il motivo centrale degli interessi culturali del Colocci e la ragione delle sue ricer-
che di codici di lingue romanze» (Fanelli 1979: 157). No olvidemos tampoco que Colocci no trabajaba de
manera aislada, sino en permanente contacto con otros humanistas, con los que discutía frecuentemen-
te e intercambiaba códices, opiniones e información; cfr. al respecto los ejemplos que proporciona Pulso-
ni (1992) del trabajo que realizaban conjuntamente Colocci y Bembo sobre filología occitana e italiana.
- 89 Como señala Debenedetti (1904: 74): «sta di fatto che la lettura di *M* non aveva per lui semplicemente
un interesse a così dire poetico, o da semplice ricercatore, ma un valore eziandio pratico».
- 90 Cfr., por ej., la carta que le dirige Benedetto Lampridio el 31 de diciembre de 1526 (contenida en el *Vat.
Lat. 4104*, f. 81, y reproducida por Debenedetti 1904: 304) y que deja constancia de su demanda per-
manente de nuevos testimonios: «Sono in Venetia et ho parlato cum quello mio amico, et visto el li-
bro hozi. Sono canzone de diversi authori dalli quali se vede manifestamente che 'l Petrarca li lesse et

Tanti monstri di parole che sono in Dante e non poche in petrarca di tutto la cagion è stata la imitatione che poche parole vi sono che non siano o de gli antiqui siculi o de lemosini o di vicini ai lemosini, chiamo siculi tutti quelli che scripsero oltre al [...] et di qua (?) chiamo lemosin | tutti francesi provenza et catalogna (*Vat. Lat. 4817*, f. 39r / v).

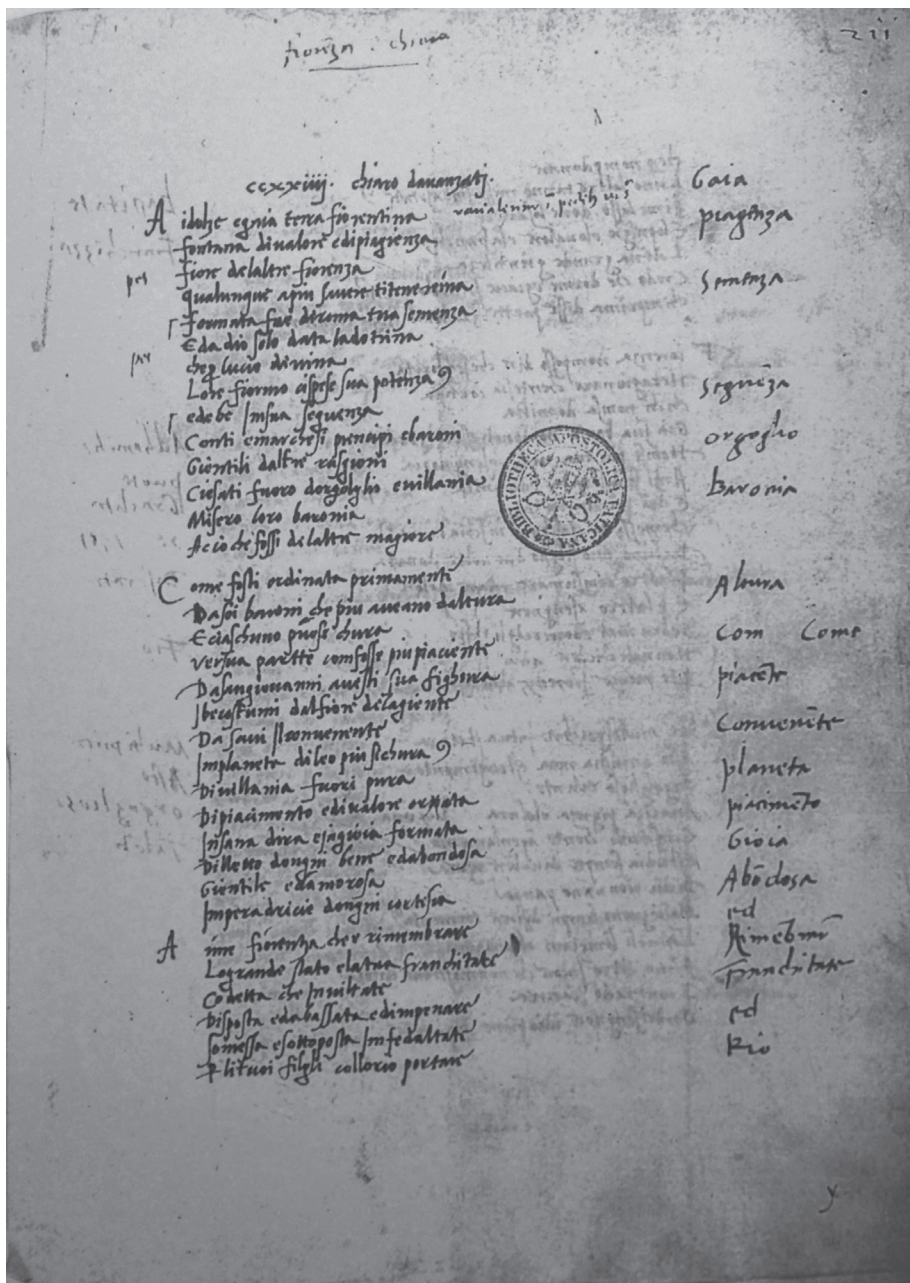
pigliava delle cose, comme quello amico mio mi monstrò». O la de Federico Gonzaga al embajador de Mantua en Roma, de 4 de diciembre de 1525, indicándole que, cuando recupere «alcuni libri in lingua lemosina» que prestó su secretario Mario Equicola a Giangiorgio Trissino, «semo contenti che li prestate al S^{re}. Benedetto Porto per compiacerne M. Angelo Colloccio che li faccia transcrivere» (Debenedetti 1904: 303).

Vat. Lat. 4823, f. 27r

284

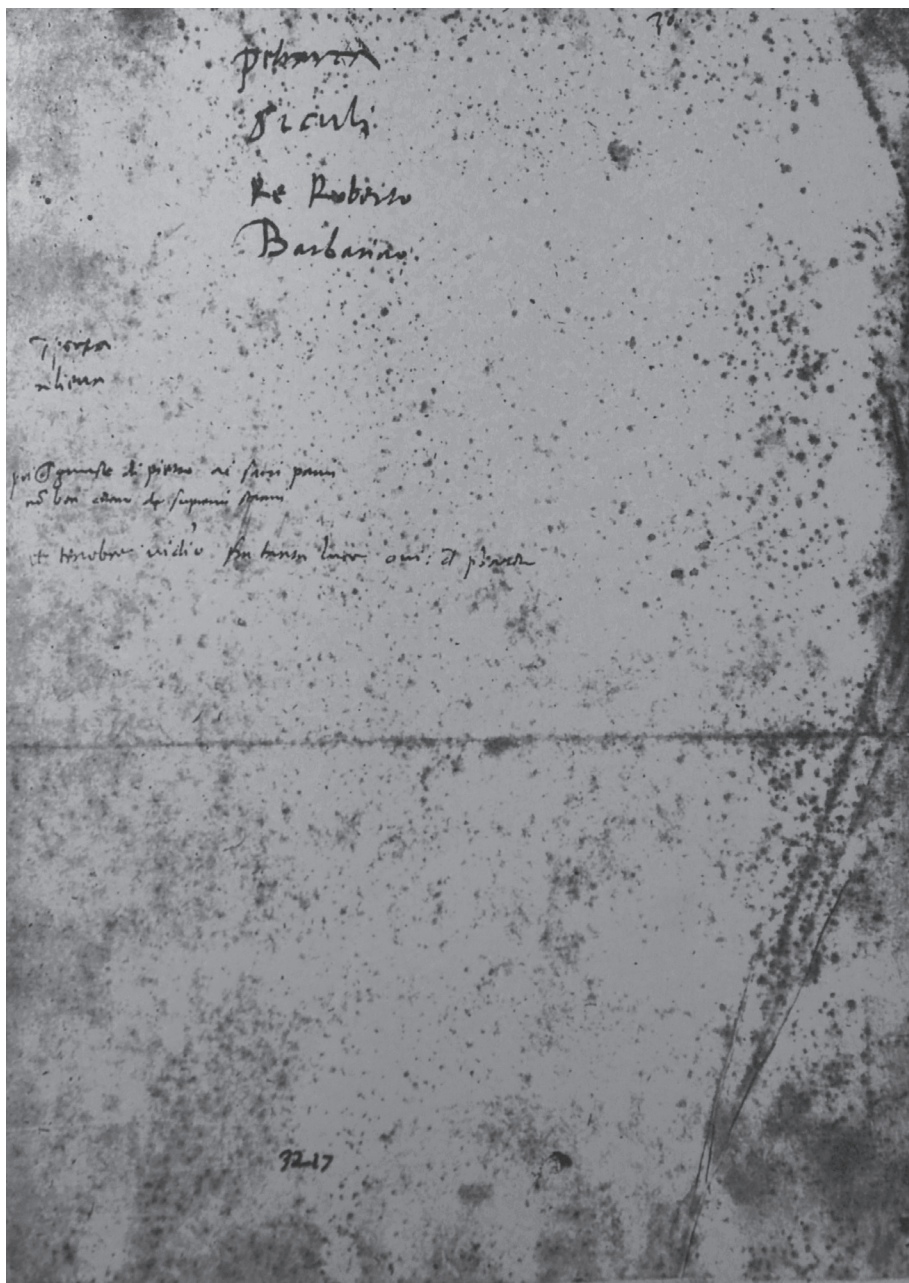
Apéndice II

Vat. Lat. 4823, f. 211r



Apéndice III

Vat. Lat. 3217, f. 2r



Apéndice IV

Vat. Lat. 3217, f. 114r

SICVLI	
Adhera adhor 5	Azzurro 16
Almii 61	Amantur foco
Aluma 7	Acaluginafi
Arde me	Alito rasofer 16
Aforza	Ancidr
Ardenne	Adusa
Addato 8	Aguale 17
Arefo	Almii uane latino bis
Affrange	Accordia
Accoglienza	Alito
Aristoso 9	Almii
Amosia 10	Ambacia i bafia 17
Adornento	Arreconfi ancia
Amezzare	Aguale 1. adefo
Acapiti	Argolio 19
Afiame Echinfantista	Acanto giu da
Abaptuti 12	Amizzato
Abaglia	Amalia amaliar 20
Armatura	Agona
Amarezza	Aug. fiso
Amastri doci	Anade
Anca	Anima
Angosiofa 22	Atto
Adusa	Alquanto 23
Acusa nome 14	Aventura no uentura 24
Alito	Aira
Alumina 15	Amisate
	Aluma
	Arengi
	Audiu
	Abento rip. 27

Centoventi anni fa, nel 1887, Pierre de Nolhac pubblicò un suo studio sulla biblioteca di Fulvio Orsini (Nolhac 1887), e in questo inserì l'inventario (contenuto nel ms. *Vat. Lat. 7205*, ff. 1-52r) dei libri che l'erudito romano decise —circa l'anno 1582— di lasciare in eredità alla Biblioteca Vaticana. Tra questi libri una parte importante era costituita, come si sa, dai volumi che Orsini aveva acquistato agli eredi di Angelo Colocci dopo la morte di questi nell'anno 1549. Per alcuni di essi, l'inventario citato segnava questa provenienza; per altri, è stato il De Nolhac a farne il riconoscimento.

Partendo da questo lavoro del Nolhac e tenendo conto non solo delle tracce della particolare scrittura dello iesino —ma anche dell'esistenza di altri inventari parziali di libri di Colocci², come quello che ha reso noto Mercati (1937), o quell'altro contenuto nel *Vat. Lat. 3958* (ff. 184r-196r), segnalato da Monaci (1875: XI, n. 1) quindi studiato da Lattès (1931)— diversi studiosi hanno tentato di ricostruire la biblioteca di Angelo Colocci: il Lattès stesso³, Ruysschaert⁴, Fanelli (1979), Michelini Tocci (1972) (per i libri a stampa), Bianchi (1990), Bologna (1993, 1999) o, molto recentemente, Marco Bernardi (2008b).

1. Questi tentativi ci mettono immediatamente davanti agli occhi la varietà di materie che interessavano il nostro umanista. Ma in questa sede ci si occuperà solo dei suoi stretti e fondamentali vincoli con la lirica romanza medioevale. E, in questo senso, vorrei ricordare rapidamente i codici colocciani che ci mostrano la sua conoscenza di questa tradizione e l'affano per studiarla fino in fondo. Pare significativo che Colocci possedesse, accanto a numerose raccolte di poesie latine di poeti del Rinascimento —suoi o contemporanei— libri come:

1 Questa relazione si inserisce nel progetto di ricerca HUM2005-01300, finanziato dallo spagnolo MEC, con contributi FEDER.

2 Cfr. l'elenco riportato da Bernardi (2008b: n. 11).

3 Lattès (1931); ma anche Lattès (1972).

4 Si è soffermato su alcuni libri a stampa di Colocci presso la biblioteca orsiniana in Ruysschaert (1985: 676 e ss.; 1987: pp. 221-222 e 226-228).

- 1) un codice (il *Vat. Lat. 4787*) con le opere del Petrarca, copiato da Niccolò Colocci, padre di Angelo;
- 2) il canzoniere provenzale *M* (antico *Vat. Lat. 3794*, oggi nella Bibliothèque Nationale de France, *fr. 12474*)⁵;
- 3) il canzoniere italiano *V* (= *Vat. Lat. 3793*)⁶.

Questi codici si sono conservati fino ad oggi, ma sia gli elenchi sia le sue note disperse indicano che possedeva anche, o quanto meno aveva in prestito per studiarli e collazionarli, altri codici perduti o non identificati, come il *Libro Reale*, *Libro d'Augubio*, *Selvaggio*, *Cino* ecc., della maggior parte dei quali ci ha lasciato almeno la tavola in alcuni suoi zibaldoni.

Con la lirica provenzale e quella italiana (che godevano di grande prestigio fra gli umanisti), resta chiaro che a Colocci interessava anche quella galego-portoghese, sebbene di essa non sembra aver potuto acquistare nessun canzoniere antico. In ogni caso, l'importante è che il suo studio sulla lirica romanza medievale non si limitò al possesso ed all'eventuale lettura di questi codici; egli lavorò invece a lungo su di essi, come si può dedurre dalle postille tracciate su quasi tutti, ma anche perché tra le sue carte si trovano evidenze chiare del tempo e dell'attenzione dedicati a questa produzione. Sarà dunque opportuno fare menzione qui delle tavole —copiate o elaborate direttamente— di tutti i canzonieri (sia di quelli conservati sia di alcuni altri perduti), così come degli indici di parole da lui compilati, ed ancora di alcune traduzioni che commissionò ad altri per potersi familiarizzare con lingue che non conosceva bene⁷.

2. Se si riordinano le conoscenze disponibili su questi punti, si potranno proporre le seguenti considerazioni:

- 2.1. Colocci conosceva assai bene l'opera del Petrarca, perché sono tantissime le note disperse che lo citano. Assieme al *Vat. Lat. 4787*, ci sono degli indizi sicuri della sua consultazione dell'autografo dei *Rerum Vulgarium fragmenta* (*Vat. Lat. 3195*)⁸, ed è quasi sicuro che possedesse anche qualche copia di alcune delle edizioni aldine, forse quella del 1514, curata da Bembo, o quella del 1521, che riproduce la prima.

5 Sulle circostanze di questo trasloco a Parigi ed altri aspetti del codice, cfr. Lamur-Baudreu (1988).

6 Su questo, *vid.* Antonelli (2001).

7 Tra queste vi sono per esempio quelle contenute nel *Vat. Lat. 4796*, dove Bartolomeo Casassaglia copia e traduce per lui in italiano —grazie all'intermediazione di Pietro Summonte— qualche canzone di Folquet de Marselha e di Arnaut Daniel (*vid. infra*).

8 Ci sono forti dubbi intorno al possesso di questo autografo, ma la conoscenza da parte di Colocci ne è certa (cfr. Bologna 1999: 391).

Non abbiamo potuto ancora individuare con precisione da quale codice o libro a stampa trasse l'indice di parole del Petrarca che si trova nel *Vat. Lat. 3217*⁹, perché alcune delle voci trovano corrispondenza nel *Vat. Lat. 4787* —sul quale ha lasciato postille interessanti—, ma ciò non sembra verificarsi per la totalità delle forme elencate¹⁰.

In sintesi, e semplificando un po', Colocci aveva sempre a mente Petrarca e lo citava spesso nelle sue note disperse su tanti zibaldoni ed anche nelle postille agli altri canzonieri; ne aveva tratto almeno quell'elenco di parole che presentavano per lui un interesse talvolta poetico talvolta più specificamente linguistico.

- 2.2. Dal *Vat. Lat. 3793* proviene quella che potrebbe dirsi la sua personale compilazione della lirica italiana, il *Vat. Lat. 4823*¹¹. Le postille colocciane del *Vat. Lat. 3793* sono state già rilevate da Debenedetti (1904) e, più recentemente, questi due codici sono stati magnificamente studiati da Roberto Antonelli — il 3793 — e da Corrado Bologna (2001) — il 4823 —; quindi non mi soffermerò su di essi, perché l'unica cosa che potrei fare sarebbe citare i colleghi romani. Vorrei soltanto ricordare che Bologna ha dimostrato che il 4823 è molto di più di un *descriptus* del 3793, e non solo perché contiene molti testi che non appaiono nel primo, ma soprattutto perché accanto ai testi ci sono numerose note dello iesino, molti riferimenti a canzonieri perduti e frequenti tracce del tentativo di organizzazione di un canone che, come scrive Bologna (1993: 578, 567), diventa un esempio chiaro dell'idea colocciana di «libro lirico totale», perché nel 4823 è in atto un «processo di innesto di materiali lirici antichi in un progetto di poetica 'petrarchistica' ed insieme [la] costruzione di un canone di *autores* moderni quali dialettici 'continuatori' della produzione lirica antica».

Per noi, il *Vat. Lat. 4823* possiede un valore ulteriore, perché è uno dei codici più ricchi di postille colocciane e la sua organizzazione ci permette di capire abbastanza bene il metodo «filologico» seguito dal nostro umanista.

Sempre sul *Vat. Lat. 3217*, accanto all'indice di Petrarca ed a quelli di Re Roberto e Barbarino, si può trovare un completo elenco di voci ricavate dal 4823, per la maggior parte delle quali si trova in margine la menzione della fonte.

- 2.3. Non meraviglia a questo punto rilevare che per la lirica provenzale Colocci procedette in modo simile a quanto fece per i siciliani¹², ma occorre tener presente che

9 Per questo codice, *vid.* Blanco Valdés (1998).

10 Gli spogli lessicali potrebbero anche essere tratti da una delle edizioni a stampa delle opere volgari di Petrarca (*Canzonieri* e *Trionfi*) con i commenti del Filelfo o dello Squarciafico, di cui disponeva Colocci, anche se non è possibile indicarne con certezza quale. Di ciò si occupa M. Bernardi (2008a, fasc. iv, n.).

11 Studiato da Bologna (2001).

12 Anche in questo caso si fece confezionare una copia cartacea di *M*, quella che conosciamo come *g* (o meglio, *g*¹), cioè, il *Vat. Lat. 3205*, uno dei libri passati alla biblioteca di Fulvio Orsini dopo la morte del Colocci e sul quale *vid.* Bologna (1993). Esiste poi una seconda copia, incompleta, di *M* (*g*², conservata

non conosceva ancora bene la lingua utilizzata dai trovatori, che solo più tardi riuscì a studiare e comprendere¹³.

Per questo motivo, non si limitò ad acquistare il canzoniere *M* dalla vedova del Cariteo, ma chiese anche a Pietro Summonte di cercare la traduzione in italiano di alcune canzoni, della quale gli aveva parlato lo stesso Cariteo. Summonte gli rispose di non essere riuscito a trovare tale traduzione, ma che, in compenso, conoscendo il grande interesse di Colocci, gli avrebbe inviato una traduzione da lui commissionata a Bartolomeo Casassagia, nipote del Cariteo, «lo qual sapea bene io, che queste cose Limosine le legeva et intendeva così bene, come il zio, et non voglio dire miglior»¹⁴.

Questa seconda traduzione costituisce, con una lettera di invio del Casassagia stesso, il codice *Vat. Lat. 4796*¹⁵, che contiene il testo provenzale, con la traduzione interlineare italiana¹⁶, delle composizioni che *M* attribuisce a Arnaut Daniel (anche se l'ultima va attribuita piuttosto a Guiraud lo Ros) e le prime nove presenti in *M* di Folquet de Marselha¹⁷.

Di questi testi di Arnaut e Folquet, e delle loro traduzioni, Colocci si fece fare ancora un'altra copia, conservata nel *Vat. Lat. 7182* (ff. 287-333)¹⁸. Ora però interessa fissare l'attenzione su una, diciamo, seconda utilità del servizio prestato da Casassagia, dato che la sua traduzione servì allo iésino per confezionare un 'vocabolario provenzale-italiano', che si trova nel *Vat. Lat. 4817* (ff. 222-269)¹⁹. Questo vocabolario era forse stato redatto per poter interpretare i testi provenzali; in esso però l'umanista non si limita a trascrivere meccanicamente le forme come gli vengono fornite da Casassagia: aggiunge invece commenti e propone alcune correzioni, come:

contra misura.i. contra modestia.i. for di misura (225r)

doussa dolce per dui ss credo l'u in loco dello.L. (228r)

a Bologna, *Bibl. Univ.* 1290), realizzata da Casassagia per il Marchese di Montesarchio quando si seppe che *M* avrebbe abbandonato Napoli; su questa, *vid.* Careri (1993).

13 Il suo studio di *M* fu approfondito, come testimoniano le numerose postille marginali; *vid.* Debenedetti (1995: 72-75, 103-104, 112-113, 183-185, 210-211, 213-214, 218-219), Gutiérrez García-Pérez Barcala (1999), Pérez Barcala (2000).

14 La lettera di Summonte si conserva nel *Vat. Reg. 2023*, fol. 352, ed è stata pubblicata da Lancellotti (1772: 91-95); ed anche da Debenedetti (1995: 299-301).

15 *Id.*, tra gli altri, Blanco Valdés-Domínguez Ferro (1994), Debenedetti (1995: 75-77, 123-126, 349-350), De Lollis (1889).

16 Su questa traduzione, *vid.* Brea (1998c).

17 Anche sul 4796 ci sono parecchie postille colocciane, commentate da Corral Díaz-Fernández Campo (2000).

18 I fogli 287-294 e 305-325 contengono le composizioni occitaniche con le loro traduzioni, come al 4796; nei fogli 295-303 e 326-333 appaiono ripetute le versioni italiane.

19 Su questo vocabolario, *vid.* Brea-Fernández Campo (1998).

fer sparvier lo sparviero fiero ego selvatico (231v)

gais attilato ego allegro (232r)

outracuiatz prosontuoso volere ego trapensoso (f. 240r)

tes appoggiato me sui tes a qui mi sono appoggiato ego vede si tes vol dire
appiccato (247r)

- 2.4. Se ci si occupa adesso dei trovatori galego-portoghesi, si dovrà ricordare che Bertolucci (1966b, 1972), Ferrari (1979, 1991, 2001), Gonçalves (1985, 1976) e Tavani (1967b [1968], 1979) hanno già detto quasi tutto quanto si potrebbe dire sul fondamentale apporto colocciano alla trasmissione di questa lirica. Il nostro umanista ebbe conoscenza della presenza a Roma di un *Libro di portughesi* che chiese in prestito e di cui commissionò la realizzazione non di una, come negli altri casi, ma di due copie²⁰, una delle quali si conserva ancora alla Biblioteca Vaticana (*Vat. Lat. 4803*, cioè *V*) e l'altra, dopo peripezie diverse, è oggi nella Biblioteca Nacional de Lisboa (*Cod. 10991*, conosciuta come *B*, antico *Colocci-Brancuti*). Dato che l'originale si è purtroppo perso, le copie sono decisive in questo caso per la tradizione galego-portoghese, perché, senza di esse (integrate dalla tavola di *B*), disporremmo soltanto delle 310 *cantigas* (quasi tutte *de amor*) del *Cancioneiro da Ajuda*²¹ e non si conoscerebbe il nome di nessuno dei nostri trovatori.

Sui due codici (e in parte sulla *Tavola di Autori portughesi* copiata sui fogli 300-307 del *Vat. Lat. 3217*²²), ma più particolarmente su *B*, Colocci scrisse postille di tipo metrico, stilistico, linguistico, ecc., studiate da Bertolucci ed alcuni altri²³.

3. Aggiungiamo ora che Colocci completava la lettura attenta della produzione lirica romanza con quelle dei trattati teorici che gli potevano servire da guida per interpretarla. Così, si potrebbe ricordare l'attenzione prestata al *De Amore* di Andreas Capellanus (opera di ormai ridotta circolazione a questa altezza cronologica) e al *De Vulgari Eloquentia* di Dante, che proprio in questi anni cominciava a conoscersi e a venire discussa nel circolo a cui appartenevano Trissino, Bembo e lo stesso Colocci.

A proposito del *De Amore*, il lavoro svolto da Bernardi sul *Vat. Lat. 4831* mostra come lo iesino «scorse con attenzione e integralmente i primi due libri di que-

20 Anche se questa è l'ipotesi più diffusa, restano ancora alcuni dubbi, come si può vedere in Tavani (1999c).

21 A queste si devono aggiungere i frammenti delle sette *cantigas de amor* contenute nel conosciuto come *Pergamiño Sharrer*, attribuibili a Don Denis, ed anche le sette *cantigas de amigo* de Martin Codax conservate nel *Pergamiño Vindel*.

22 Cfr. Gonçalves (1976).

23 Oltre ai lavori già citati, Brea-Fernández Campo (1993), Brea (1997).

sto testo, ma, nell'annotare, ora copiò fedelmente, ora —e più frequentemente— sunteggiò rapidamente, ora impiegò le due modalità per parti diverse dello stesso paragrafo»²⁴. Secondo il suo metodo abituale, l'umanista fece più di una lettura del *De Amore*, visto che nei ff. 7-12 di *Vat. lat. 4831* convivono appunti tolti da una prima lettura veloce con altri che li completano, procedendo solitamente per associazione di idee e memorie.

Riguardo al *De Vulgari*, il foglio 284 del *Vat. Lat. 4817* (un altro zibaldone collociano pieno di note molto interessanti) contiene un frammento²⁵ dell'opera dantesca, in concreto tutto il cap. IX e parte del X del libro II. Debenedetti si domanda se questi appunti possano rappresentare ciò che rimane di una perduta copia integrale del trattato o se non ne siano piuttosto un semplice estratto. La seconda ipotesi sembra plausibile: Colocci conobbe sì l'intero *De Vulgari*, come provano le sue note al *Vat. Lat. 3793*, ma questo brano di 4817 contiene solo la parte che avrebbe potuto servire di più ai suoi obiettivi: è infatti quella che penetra «i segreti tecnici della stanza e, per conseguenza, della canzone, e ad un tempo i più malagevoli ad essere intesi e ritenuti, per la terminologia del tutto nuova» (Debenedetti 1995: 77). Ad ogni modo, pare sicuro che Colocci (come anche Bembo) conobbe abbastanza bene il *De Vulgari* grazie alla mediazione di Trissino alcuni anni prima che questi lo pubblicasse²⁶.

L'interpretazione di Debenedetti della presenza, tra le letture di Colocci, del *Del Vulgari Eloquentia* vale anche per il *De Amore*. Il trattato del Capellanus —una sorta di cristallizzazione delle norme di comportamento sottese alla produzione trobadorica— fu probabilmente conosciuto dai poeti siciliani, da Guittone, da Dante, Cavalcanti, Cino, ecc. Per Colocci, quindi, conteneva un materiale molto prezioso, in quanto poteva aiutarlo a capire meglio i testi lirici, soprattutto, ma non solo, quelli provenzali che incarnavano quella concettualizzazione dell'amore.

4. Arrivati a questo punto, vorremmo chiarire lo scopo di questa schematica sistemazione che si è tentato di presentare: oltre a proporre una riconsiderazione della figura di Angelo Colocci come studioso intelligente della lirica romanza medievale, si intende presentare quello da lui adottato come modello metodologico valido ancora oggi, quasi cinque secoli dopo. La giustificazione è molto semplice: sebbene sia vero che alcuni altri umanisti si occuparono di questa tradizione²⁷, Colocci

24 La lettura non fu condotta sull'originale latino, ma su un volgarizzamento che Bernardi identifica come appartenente alla famiglia del manoscritto che Battaglia designa come *R* (*Riccardiano* 2318; cfr. in proposito Bernardi 2008a, 2006).

25 Riprodotto e commentato da Debenedetti (1904: 187-195, 201-203).

26 Cfr. Pulsoni (2008).

27 Alcuni filologi hanno messo in rilievo le figure di Pietro Bembo. Mario Equicola, Giulio Camillo come studiosi dei trovatori provenzali e dei poeti italiani del Duecento e Petrarca; *vid.*, per esempio, Pulsoni (1992), Meneghetti (2000), Bologna (1989: 187-213).

pare essere stato l'unico ad occuparsi anche della produzione galego-portoghese, e, anzitutto, sembra essere stato il solo a contemplare con chiarezza l'insieme della lirica medievale romanza come una complessa rete relazionale che, partendo dai provenzali, si stendeva ai siciliani e toscani, da una parte (culminando in Petrarca), e ai galeghi, dall'altra.

Senza pretendere di identificare il principale, sembra che tra gli interessi di Colocci ve ne fossero almeno due che procedevano in parallelo²⁸ e intrecciandosi: la questione della lingua e la corretta comprensione del Petrarca, come hanno rilevato quasi tutti gli studiosi citati in questo lavoro²⁹. Anche risparmiando molti dati concreti, non possiamo fare a meno di ricordare che Colocci difendeva con ragioni solide la proposta di una *lingua comune* per la poesia italiana, una lingua che coincideva in generale con quella cercata da Dante nel *De Vulgari* e privilegiata da Petrarca³⁰, perché Petrarca, a sua volta, l'aveva imparata (forse sarebbe meglio dire depurata) dai siciliani³¹ e dai provenzali:

Tanti monstri di parole che sono in Dante e non poche in petrarca di tutto la cagion è stata la imitatione che poche parole vi sono che non siano o de gli antiqui seculi o de lemosini o di vicini ai lemosini (*Vat. Lat. 4817*, f. 39r/v)³².

Allo stesso tempo, come si è detto, Colocci inseriva nella stessa famiglia poetica i galego-portoghesi, e tentava di trovare i rapporti incrociati fra tutte queste tradizioni.

Le conclusioni a cui arriva, a partire da questi studi, appaiono corrette; varrà la pena di sottolineare che la strada che lo conduceva ad esse era duplice: da un lato vi è il ricorso ai trattati contemporanei a quella produzione lirica (il *De Vulgari* è il suo termine ricorrente di confronto per gli antichi poeti italiani); dall'altro vi è un'accuratissima ricerca permanente sui testi tesa a rintracciarne gli elementi comuni, il filo conduttore che collega le diverse produzioni. Ecco qualche esempio concreto:

- 1) Quando tenta di conoscere il provenzale, con l'aiuto della traduzione di Casassaglia, redige note come:

28 E ciò valga a riguardo di questo campo di studi, dal momento che i suoi interessi abbracciavano anche altri ambiti di cui qui non ci si occupa; uno sguardo all'indice degli *Atti del Convegno* cit. basterà per capirne l'estensione.

29 Cfr., per esempio, Bertolucci (1972: 198): «il pensiero-guida dello studioso [...] è quello di illuminare sullo sfondo romanzo la tradizione linguistico-letteraria italiana, al centro degli interessi, come si sa, dei dotti del Cinquecento»; Bertolucci (1972: 199): «Ciò non esclude peraltro che non sia vivo in lui l'interesse per la lingua in sé».

30 «La lingua è comune, ma quando ben in Italia non sia lingua comune, certo quella che Petrarca ha fatto per imitatione è comune» (*Vat. Lat. 4817*, f. 1r).

31 E non solo i siciliani, come prova il «canone» che tentava di elaborare nel suo *Vat. Lat. 4823*.

32 Cfr. anche Debenedetti (1995: 157).

cuies — pensate / cum genitivo de me: petrarcha non pensando daltrui ne me stesso (225v)

sazit assediato petrarca ni han posto assedio (245r)

- 2) Sul 4823 ci sono numerosi richiami a *senno*, con riferimento specifico a Petrarca in numerosi casi; anche nel canzoniere galego-portoghese *B* appare anche «mal senno petrar. bon senno in hic» (37r), e la parola viene segnata in parecchie occasioni³³, sia qui sia nel canzoniere *V* (f. 49r «Mal senno»). Altrettanto si potrebbe dire di *M* (f. 155r «senato ego sensato for senato-senatz»; f. 266v «senso selli») e, soprattutto, del *Vat. Lat.* 4823:

f. 150v	<u>Forsennati</u>
f. 183r	Forsennar(e) s(upra) 172. 185 332
f. 317r	<u>Gran senno</u> petrarch
f. 331v	for di sen(n)o
f. 365r	gran sen(n)o e. / petrar. et fu
f. 378v	auostro sen(n)o
f. 380r	<u>fuor del seno</u>
f. 428r	Conoscenza // Senno
f. 442r	Senni sensi

In note diverse disperse sui suoi zibaldoni, riappaiono numerose volte sia *senno* sia *fuor di senno*, *fuorsennato*, e anche commenti del tipo:

epo el toscano quando non ha questo vocabulo Amens insensato recorrera danti et poliziano al francioso et dira fuorsennato che e for di senno e pigliara un vocabulo piceno et uno provenzale piu tosto che un mero latino (*Vat. Lat.* 4817, f. 115r)³⁴.

- 3) Sul f. 14v di *M* si può leggere, nella colonna *a*, a seguito di *de bon aire*, l'indicazione «Siculi», e sulla margine inferiore della colonna *b*, «aire due syllabe siculi et petrarca». Pare aver attirato la sua attenzione il carattere bisillabico della parola *aire*, forse perché veniva a corroborare i dati offerti dal suo studio metrico dei siciliani e di Petrarca; infatti, sul *Vat. Lat.* 4817 si può trovare un frammento di un indice topografico di *M*, e lì, al f. 274v, si ripete l'osservazione (*Aire due syllab. siculi et petrarca 14*, con questo preciso e opportuno richiamo al f. 14 di *M*). Anche la consultazione del *Vat. Lat.* 3217 permette di confermare ulteriormente l'interesse per questa forma, dato che, nell'elenco di parole del Petrarca si legge:

33 f. 37v «Mal senno»; f. 43r «bon Sen»; f. 291r «Mal senno fe»; f. 296v «Mal sen».

34 Anche Bembo s'interessa nelle *Prose* per questa forma. Cfr. Bologna (2001: 148), Pérez Barcala (2000: 972-73).

f. 14v Aere 47

f. 15r Aria³⁵ no(n) aere 51; (*e poco sotto*) Aer s(upra) aria 54

f. 28v aire 150

Nello stesso codice, nella parte che corrisponde ai *Siculi*, si trovano le seguenti occorrenze:

f. 114v aire 35

f. 118v Are aire 113³⁶

f. 124v Are aere 318

f. 125r Are aire 339

Questo è proprio il modo di procedere di Colocci che vorremmo proporre come metodo di approccio alla lirica medievale: studiare assieme tutte le tradizioni liriche romanze, compararle, confrontarle, incrociarle... per meglio comprenderle come un complesso omogeneo in cui la diversità interna non riesce a distruggere la sua essenziale unità.

35 *Aria* si trova più volte in questo indice.

36 Questa nota in realtà si legge al f. 113v del *Vat. Lat. 4823*, sebbene non ne risulti chiara interpretazione, perché si trova in rapporto a un verso che dice: «che dan(n)o vertute al aire» (scritto «al aire» e sottolineato da Colocci). Al f. 318v, invece, *Are aere* spiega probabilmente la variante testuale (non sottolineata in questo caso) di «E per li razi che manda per l'are» (scritto «lare»), come nella canzone di Guido Guinizzelli *Volglio del vero la mia donna laudare*, in cui il v. 5 termina «lei sembro d'are» («dare», f. 339v).

1. **N**o seu ilustrativo e suxestivo traballo «Repetita iuvant?», Lanciani (2004) ocúpase dun problema importante na tradición manuscrita da lírica medieval: o daqueles textos que aparecen copiados dúas veces, en lugares diferentes, dentro dun mesmo códice². No caso que examina, a dupla aparición de *Oy eu sempre mia señor dizer* (114,12)³ en A (fol. 67v e fol. 69r) proporciona importantes elementos de reflexión sobre o proceso de elaboración do *Cancioneiro da Ajuda*.

Pero esa repetición non constitúe unha excepción no corpus galego-portugués, pois a situación reproducése con outras cantigas que deberían ser estudadas conxuntamente, porque poderían fornecer novas luces para iluminar algúns puntos escuros na transmisión dos textos trobadorescos⁴. Nalgunhas ocasións, a duplicidade implica unha dobre atribución de autoría⁵, con situacións un tanto peculiares⁶; noutras, a dobre copia tería que ver (ademais de coa dobre atribu-

- 1 Este traballo insírese nos proxectos de investigación HUM2005-01300 (*El vocabulario de los trovadores gallego-portugueses en su contexto románico*), subvencionado polo MEC con achega de FEDER; *O Cancioneiro de Xograres Galegos. Edición crítica e estudo (formato impreso e electrónico)* (PGDITO3SIN20401PR) e *Cancioneiros galego-portugueses. Edición crítica e estudo (formato impreso e electrónico)* (PGDITO6C-SC20401PR), subvencionados pola Xunta de Galicia.
- 2 Sobre o problema do «doppio», *vid.* Brunetti (1993). Para a lírica galego-portuguesa en particular, Gonçalves (1991a).
- 3 Citamos as cantigas polo sistema establecido por Tavani (1967a), e posteriormente adaptado con lixeiras modificacións en Brea (1996). Reproducimos así mesmo os textos (e o nome dos autores) polas edicións seleccionadas na base de datos que recolleu os resultados daquela edición previa, *MedDB* (www.cirp.gal).
- 4 Agradecemos a Gerardo Pérez Barcala a xenerosa cesión dalgunhas anotacións súas sobre estes textos, así como os seus comentarios ó respecto.
- 5 *Quando se foi meu amigo* aparece en B640 e V241 atribuída a Pai Soarez de Taveirós (115,9), e en B827 e V413 a Afons'Eanes do Coton (2,20). *En gran coita vivo, senhor* está en B181bis atribuída a Nuno Rodriguez de Candarei (109,2), e en B1451 e V1061 (cunha estrofa a maiores das tres que ten na primeira aparición) a Johan de Gaia (66,2); sobre este texto, *vid.* Russo (1993).
- 6 Como a de *Ir-vos queredes, amigo, d'aqueu* (101,4), da que en B403 e V13 aparece copiada só a primeira estrofa, con indicios claros de problemas na transmisión, pois, por unha parte, Colocci (despois de rexistrar para esta a curiosidade de ter unha «sta(n)za sola») repite o número 403 para a cantiga se-

ción, nalgún caso⁷⁾ con que unha das veces o texto estea incompleto⁸⁾, presente diferenzas textuais visibles⁹⁾ ou mostre claros problemas de transmisión¹⁰⁾, e mesmo con que o compilador dubidase á hora de adscribilo a un xénero determinado¹¹⁾

guinte, unha tensó entre «Juyão» e «Meen Roiz» e anota marxinalmente que «questa par(e) te(n)zon de Meen Rois». B403 está incluída na produción que previamente se atribuíra a Afonso Fernandez Cebolhilha, a quen se volve adscribir B404 (na *Tavola Colocciana* (C) —cfr. Gonçalves (1976)—, a cantiga 397 aparece asignada a Men Rodriguez Tenoiro, e o bloque que vai da cantiga 398 á 404 a Afonso Fernandez Cebolhilha); pola contra, en V, a rúbrica que antecede a V10 sinala o nome de Men Rodriguez Tenoiro, e ese mesmo nome volve aparecer transcrito polo copista entre esa única estrofa de V13 e a tensó que segue. B718 e V319 completan esa estrofa con dúas adicionais, e a cantiga é atribuída, en ambos os dous casos (igualmente, en C), a Men Rodriguez Tenoiro.

- 7 *O meu amigo, que mi gran ben quer* (81,13) figura en B794 e V378 entre as cantigas atribuídas a Johan Vasquiz de Talaveira, e en B1212 e V817 a Pedr'Amigo de Sevilha: na segunda aparición, falta nos dous cancioneiros a *fiinda*, e están invertidas as estrofas II e III, talvez polo cambio que afecta ó verso inicial dunha delas (en B1212, ademais, falta o artigo inicial do *incipit*, polo que a capital non é O senón M). A *mha senhor, que eu mays d' outra ren* (120,3) ten catro estrofas en B982 e V569 (entre as composicións de Pero da Ponte), e só a I e a IV (nesta, falta o «Tal» que a inicia na outra ocorrencia; en V, hai cambio de folio entre as dúas estrofas, e o fol.1v remata co «reclamo» *sazon*, que é, efectivamente, a segunda palabra —a primeira era «Tal»— desa estrofa) en B394 e V4 (baixo a rúbrica de Sancho Sanchez).
- 8 É o que acontece, por exemplo, con *O voss' amigo tan de coraçon* (25,69), que en B523a ofrece un texto que o propio copista recoñece incompleto (deixa espazos en branco e advirte das ausencias co sig- no +), e que en B570bis reproduce enteiro; o que chama a atención é que se repite nos lugares equivalentes de V (V116 e V174), e está completo nos dous.
- 9 Como 63,78, que cambia xa o tempo verbal do *incipit* entre *Foiss'o meu amigo a cas del rei* (B1044, V634) e *Vai meu amigo morar con el rei* (B1048, V638), ademais doutras diverxencias textuais (algunha delas visible tamén no verso citado) e do feito de que a segunda aparición engade unha cuarta estrofa, ausente no caso anterior. Isto abre a posibilidade de considerar que son dúas cantigas diferentes (como fai Fernández Pousa 1959, que lles asigna, respectivamente, os números 65 —63,30— e 69 —63,78—) ou dúas versións da mesma (como prefere Rodríguez 1980, nº 64). Neste caso, Colocci advertiu a afinidade entre as dúas transcricións coa súa apostila «vide i(nfra)» (na marxe esquerda do fol. 222v de B, debaixo do número 1044), acompañada do signo de remisión que se repite na marxe dereita do fol. 223r, á altura do primeiro verso de B1048 coa chamada «vide s(upra)».
- 10 *Vedes, fremosa mia senhor* (47,31), está en B57 como unha cantiga de catro estrofas, mentres que en B72 podería parecer unha composición diferente, xa que alí aparecen só dúas estrofas que se corresponden, respectivamente, coa segunda e a primeira de B57. *Que muytos me preguntarán* (70,43) é un posible caso de falta de recoñecemento de que se trata do mesmo texto, pois ese primeiro verso de B426 e V38 está ausente en B418 e V29 (que parecen iniciarse con *Quando m' ora viren morrer*); ademais, o posible modelo en *scripta continua* leva a que os finais de liña non coincidan sempre nas dúas reproducións, de maneira que unha primeira ollada pode facer pensar en cantigas diferentes. *Om' a que Deus coita quis dar* (141,2) proporciona outro exemplo de hipotética confusión, non só porque a capital que inicia a cantiga varía (*Om(e)* está escrito con H en B335, e sen ela en B331), senón tamén porque na súa primeira ocorrencia (B331) ten dúas estrofas, e na segunda tres. Menos clara parece a réplica de *Queredes ir, meu amigu', eu o sei* (63,68), na que as diverxencias máis evidentes residen na repetición do segundo verso da *fiinda* en B1023 e V613, e en que a mesma *fiinda* se abre en B1049 e V639 cunha conxunción copulativa (E), ausente na copia anterior.
- 11 *Non sei dona que podesse* (46,5) aparece en B75 no sector das cantigas de amor e, en B1336, no de escarnio e maldicir. No segundo lugar, vai precedida dunha *razon* que a converte nun «escarnio de amor», porque precisa o sentido das sospeitosas referencias a unha cinta que lle deu un cabaleiro a unha dona da que o trovador xa non quere nada, porque agora ten «melhor senhor»: «Outrossi fez estas cantigas

ou, simplemente, co proceso de entrada dos textos na tradición manuscrita galego-portuguesa¹².

Desde esta perspectiva, a reprodución de *Vós que soedes en corte morar* (94,20) en dous lugares diferentes de V (V472 e V1036) podería ser considerado un caso máis de dobre atribución, semellante ós xa mencionados, se non fose por un elemento adicional que non se atopa nos outros: a modalidade discursiva utilizada é un diálogo propio dunha tensó¹³, na que un trobador se dirixe a outro («Vós que [...]») na primeira estrofa para pedirlle unha aclaración («destes privados quería saber / se lhes á prianza muit'a durar», vv. 2-3), e o segundo responde en primeira persoa («Destes privados non sei novelar / senon que lhes vejo mui gran poder», II, vv. 1-2; «mais eu non sei que lhe van conselhar», v. 7), repetíndose o 'vós' na terceira e última cobra («Sodes de Cort'e non sabedes ren», v. 1).

2. Na lírica galego-portuguesa podemos localizar (incluíndo o texto que nos ocupa) un total de 33¹⁴ tensós¹⁵. Na maioría delas, o nome dos contendentes figura (ás veces, con pequenas —pero non insignificantes— variantes¹⁶) alternativamente en todas as estrofas¹⁷; e algunhas van acompañadas dunha *razon* que confirma e completa as atribucións¹⁸. Os casos de nominación parcial corresponden a composicións que

a ùa abadessa, sa coirmãa, en que entendia, e passou per aquel moesteiro un cavaleiro e levava ùa cinta e deulha porque era pera ela; e por én troboulhi estes cantares» (vid. os comentarios que fai á cantiga Martínez Pereiro 1992: 71-79).

- 12 Advírtase, por exemplo, o posto que ocupan en B e V as dúas aparicións da cantiga 120,3.
- 13 É certo que hai cantigas dialogadas que non teñen esta categoría, porque se trata de diálogos ficticios nos que un trobador pon o discurso alternativamente en boca da amiga e do seu namorado, da amiga e da nai, da amiga con outra rapaza, etc. Pero o procedemento é máis raro nas cantigas de escarnio, e sobre todo se se fai falar a dous personaxes non identificados.
- 14 Aceptando provisoriamente que os versos conservados de 2,19 sexan o inicio dunha tensó entre Fernan Rodriguez Redondo e Pero da Ponte, e non unha cantiga de escarnio dirixida contra este (non hai, neste caso, outros elementos nos manuscritos que permitan decidir con certeza). Sobre a discusión que provocou a atribución a Fernan Rodriguez Redondo, vid. Michaëlis ([1904] 1990, II: 387), D'Heur (1975b: 34), e Oliveira (1994: 344).
- 15 Non entramos agora na consideración de se algunha delas pode ser considerada máis ben un *partimen*. Para unha visión de conxunto destes textos, vid. Ferreira da Silva (1993) e Lanciani (1995).
- 16 Pénsese, por exemplo, na cantiga 75,8, na que, baixo a rúbrica «Don Johan d'Avoín», Joan Perez se dirixe a Joan Soarez nas estrofas I e III, pero pasa a chamarlle Joan Coelho na *finda* que lle corresponde.
- 17 É o caso das cantigas 22,2; 30,35; 64,22; 70,28; 70,33; 75,9; 75,10; 79,47; 79,52; 81,1; 81,8; 81,11; 88,7; 88,13; 88,14; 101,5; 120,9; 126,5; 152,7; 154,8. Nalgúns casos, o apelativo pode estar tan incompleto que cabería a posibilidade de pensar en varios trobadores diferentes, pero case sempre se resolven as dúbidas grazas á posición que ocupan dentro dun bloque atribuído nos cancioneros a un autor concreto. Repárese, por exemplo, na cantiga 152,12, na que debaten o «Rei Don Alfonso» e «Don Vaasco»: antes da reprodución da peza, aparece unha rúbrica atributiva a «Vaasco Gil» (B1512).
- 18 Véxase, entre outras, a tensó 97,2, que vai precedida da rúbrica «Esta cantiga fez M(artin) Soarez com(o) en man(ei)ra de tenzon a Pai Soarez et é de-scarnio. Este Martin Soarez foi [...]» (B144, fol. 36r-v). A cantiga 9,14 non leva indicacións deste tipo en B e V, pero si nas copias conservadas en Madrid e en

utilizan o apelativo *Senhor* para dirixirse ó contrincante: un deles (125,49) segue a práctica habitual de iniciar cada estrofa co apóstrofe correspondente (*Senhor / Pero García [Burgalês]*); noutro (114,26), o *incipit* da cantiga é *Ūa pregunta vos quero fazer*, que provoca un desprazamento do vocativo *Senhor* ó comezo do segundo verso¹⁹, e as estrofas pares van dirixidas a Pae Gomez [Charinho]; 54,1 ten unha formulación moi semellante a este, pero a interpelación faise en estilo indirecto, o que permite recoller a identidade do interlocutor: *Ūa pregunt'ar quer'a el Rei fazer*, de modo que a fórmula de cortesía *Senhor* emprégase só no principio da estrofa III (a II e a IV son as respostas do monarca a Garcia Perez); finalmente, en 21,1 é un Don Arnaldo (que se tende a identificar con Arnaut Catalan) quen se dirixe ó *Sinner* en occitano, pero non volve nomealo na estrofa III (v. 1: «Lo don vos dei molt mercejar»). É máis que probable que ese *Senhor* sexa en todos os casos Alfonso x²⁰, pero, para o que agora nos interesa, máis relevante que ese dato resulta pensar que existe a posibilidade de omitir un dos nomes (aínda que, máis que de omisión, se trate aquí dunha substitución pola fórmula de tratamento que corresponde a un rei ou a un señor feudal) cando hai outro xeito de identificalo.

Parece evidente, despois deste apresurado repaso, que unha das características formais das tensós é a mención explícita dos interlocutores nese procedemento anafórico propio das *cobras capdenais*, que, desde un punto de vista codicolóxico, facilita a copia destes textos, pois basta con incluílos na produción (case sempre ó final da mesma, no sector de escarnio e maldicir) do trobador que intervéen en primeiro lugar, sen necesidade de reproducilos tamén no bloque correspondente ó segundo autor. Por iso resulta máis interesante analizar as excepcións a esta regra, que parecen limitarse (en canto a incumprimento total da mesma) a dúas: *Vós que soedes en corte morar* e *Vi eu donas encelado* (135,3).

Para esta última, B142 proporciona (senalada de forma máis que evidente por unha man de certo tamaño debuxada por Colocci para atraer a atención sobre ela) unha das *razons* máis extensas das conservadas nos cancioneros galego-portugueses²¹:

Porto; esta última, a máis completa, indica: «Trovas de D. Afonso Sanches filho del rei D. Dionis a Vasco M(artijiz de Resende e resposta do mesmo; acharãose entre os papeis do grande Mestre Andre de Resende, e estavam postas en solfa». No espazo que antecede a cantiga 2,18, Colocci anotou: «Esta tenzon fezero(n) P(ero) da Po(n)te e A(fons)o [E]anes do Coton» (B96g) / «Pero da Ponte et Affons'Eanes fezeron esta tenzon» (V556). Tamén 63,70, da que só se conservan os cinco primeiros versos, leva diante (só en V642) a aclaración que permite considerala una tensó: «Esta te(n)zo(n) fez Joha(n) Airas de Santiago a ã que avia nome Rui Toso Ca(n)to(n) [¿ou «ca(n) to(r)», como propón Lanciani (1985: 128)?] e se pos nome Rui Martiiz (?), e o outro respondeulhi».

19 A estrofa III, en cambio, comeza co apóstrofe.

20 Como lembra Tavani (2000: 142) cando se refire ás tensós «in cui uno dei dialoganti interpella l'altro con un rispettoso «senher» o «senhor» dietro il quale sappiamo con certezza che si cela Alfonso x».

21 Reproducímola directamente da edición de Ferreira da Silva (1993: 165).

Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Pai Soarez, seu irmão, a duas donzelas mui fremosas e filhas d'algo as[s]az, que andavan en cas Dona Maior, molher de don Rodrigo Gomez de Trastamar, e diz que se semelhava hua a outra tanto, que adur poderia homen estremar hua da outra; e seendo ambas huu dia folgando per hua sesta en huu pomar, entrou Pero Velho de sospeita. Falando con elas, chego[u] o porteiro e levanto[u]-o end'a grandes empuxadas e trouve-o mui mal²².

Grazas a este texto en prosa que antecede a cantiga, coñecemos o nome dos que interveñen no diálogo, e a rúbrica serve tamén para chamar a atención sobre un feito que, a simple vista, podería pasar desapercibido, xa que a primeira estrofa non se diferencia facilmente dunha cantiga de amor na que o trovador se dirixise a un público indeterminado:

Vi eu donas encelado
que ja sempre servirei,
por que ando namorado;
pero non vo-las direi
con pavor que delas ei:
;assi mi an la castigado!

A segunda cobra, en cambio, xa contén indicios da existencia de dous interlocutores, pois, logo desa declaración de ter contemplado unhas donas que o namoraron e o levaron a poñerse ó seu servizo, unha voz distinta pide maior concreción:

Vós, que essas donas vistes,
;falaron-vos ren d'amor?
Dizede, se as conhocistes,
;qual delas é a melhor?
Non fostes conhededor,
quando as non departistes.

Aínda así, se a cantiga rematase aquí, cabería a posibilidade de considerar esas preguntas como meras interrogacións retóricas formuladas pola mesma persoa que falaba en primeiro lugar, pero a terceira estrofa non deixa lugar a dúbidas, porque é a resposta directa a elas por parte do interpelado:

Ambas eran as melhores
que omem pode cousir:
brancas eran come flores;
mais, por vos eu non mentir,
non as pudi departir,
tanto son boas senhores.

22 Vid. así mesmo a edición e comentarios de Vallín (1995: 86-105).

O que antes pedía aclaracións busca agora as razóns desa imposibilidade do seu interlocutor de decantarse por unha das damas:

Ali perdeste-lo siso,
cuando as fostes veer,
ca no falar e no riso
poderades conhecer
qual á melhor parecer,
mais faliu-vos i o viso.

A lectura completa da composición leva a corroborar o dato achegado pola *razon* introdutoria, no sentido de que son dúas as persoas que falan, probablemente pola mesma orde que figura nela (Pero Velho – Pai Soarez). Pero, como tensó, podería incumprir máis regras que a da mención explícita dos nomes propios²³, pois o procedemento compositivo habitual²⁴ é o das *cobras dobras*, porque, en certa maneira, o primeiro trobador pon a proba a habilidade do segundo para seguir o esquema que el lle vai marcando. E os irmáns de Taveirós utilizan o modelo das *cobras singulares*. Para todo se podería buscar explicacións, e non deixa de ser certo que esta composición a dúas voces se sitúa cronoloxicamente nos inicios do xénero, polo que é posible que o modelo non estivese aínda suficientemente establecido.

En calquera caso, as particularidades de *Vi eu donas encelado* permiten pensar que algúns dos problemas que afectan a *Vós que soedes en corte morar* non son exclusivos desta peza.

3. Despois destes longos (pero que estimamos necesarios) excursos iniciais, cómpre centrar a nosa atención na peza transmitida en B co número 888 (nos fol. 188r e

23 A ausencia de *fiinda* non constituiría un problema, porque, aínda que é frecuente que aparezan dúas, unha para cada un dos contendentes (97,2 presenta unha soa, pero o feito de que o resto do folio 36v de B, no que remata a cantiga, quedase en branco autoriza a pensar na posibilidade de que se perdesse a segunda), a porcentaxe de cantigas sen *fiinda* é aproximadamente do 41'5 por cento (deixando de lado as dúas fragmentarias —63,70 e 2,19—, e tamén 94,20 e 135,3).

24 A excepción máis clara a esta norma é a de 126,5, que mantén o rimante *a* (-edes) e *b* (-en) en todas as estrofas (o que as converte en *unisonantes*), e usa *c* como rima *singular* (-ar / -or / -er / -on). Os outros casos diverxentes non o son de maneira tan rotunda: 88,13 parece construída en *cobras singulares*, pero o espazo deixado en branco no fol. 167v de V fai pensar que faltan precisamente as estrofas II e III (de feito, as *fiindas* si son *dobras*); 152,7 (que tamén constrúe como *dobras* as *fiindas*) combina unha rima *dobra* (*a* = -ade, en I e II; -estes, en III e IV) con dúas *singulares* (*b* —que coincide, de todos modos, en III e IV— e *c*); 125,49 ofrece unha estrutura moito máis elaborada, pois *a* é *unisonante* (-er), pero emprega o recurso da *palabra-rima* en posición de *dobra* nos versos primeiro (*saber*, en I e II; *dizer*, en III e IV) e último (*aver*, en I e II; *perder*, en III e IV) de cada estrofa, mentres que *b* é *dobra* (-ar, en I e II; -on, en III e IV) e *c* volve ser *unisonante*, porque emprega as *palabras-rima amor e senhor*, respectivamente, nos versos 5 e 6 de todas as estrofas. Sobre esta requintada combinación de recursos, *vid.*, entre outros, Pérez Barcala (2002).

188v) e en V cos números 472 (fol. 75r) e 1036 (fol. 168r)²⁵, que debería ser analizada tanto no contexto proporcionado por ese aínda inexistente estudo de conxunto das cantigas transmitidas duplicadas como en relación cos xéneros dialogados.

Trátase, en efecto, dunha composición controvertida, que figura en B entre dous textos atribuídos a Martin Moxa, *Per como achamos na Sancta Scriptura*²⁶ e *Amygos, cuyd' eu que Nostro Senhor*, nunha posición que destaca tanto polo grande espazo en branco que abarca as dúas columnas do fol. 188r, antes e despois de B887, como polo que se deixa en 188v entre *Vós que soedes...* (con problemas de copia na última estrofa) e B889 (a segunda metade da columna *a* e mais da primeira metade da col. *b*), neste caso como se se agardase dispoñer de máis estrofas²⁷ ou dunha nova cantiga, para incluílas aí.

En V, o texto que nos ocupa transcríbese no fol. 75r, na col. *b*, debaixo do nome (da man de Colocci) «Martim Moxa», e a continuación, sen deixar a separación que adoita haber entre cantigas distintas, comeza *Amigos, cuyd'eu que Nostro Senhor*. A segunda aparición en V prodúcese no fol. 168r²⁸: despois de sete versos da peza anterior e dun espazo baleiro, a cantiga V1036 ocupa o resto da columna *a*; no inicio da col. *b*, o copista escribiu a indicación «Esta cantiga de cima foi feita en tempo del rei don Afonso a seus privados», seguida doutra que di «Esta cantiga foi feita a un [e]scudeiro que andou alen mar e dizia que fora alo mouro». Entre as dúas *razons*, Colocci incluíu o nome «O Conde don Pedro de Portugal», que, pola posición que ocupa, parece sinalar que a segunda rúbrica explicativa corresponde a unha cantiga que se copia a continuación e que hai que atribuír a D. Pedro²⁹. *Vós que soedes...* aparece, pois, como a última das composicións de «Lourenzo Jograr», rúbrica que se atopa no fol. 167r diante de V1033 (unha burla de Pedr'Amigo), á que seguen a tensó xa comentada con Pero García (88,13, V1034) e outra con Johan Vasquiz (88,7, V1035).

Á vista destas características, Michaëlis considerou que se trataba dunha tensó fragmentaria «em menoscabo dos privados» e que, aínda que, «contra o costume, os dois interlocutores não manifestam os seus nomes»,

25 Pretendemos, así, responder á chamada de atención relativa a que «quel che preme segnalare qui, per sollecitarne la revisione, è l'intempestiva introduzione della "nuova" paternità di *Vos que soedes en corte morar* nella stampa e nella base di dati del Centro Ramon Piñeiro» (Tavani 1999b: 979-980), se ben a segunda versión da base de datos *MedDB*, aberta ó público no ano 2008, xa aceptou a razoada proposta de Tavani e corrixiu tanto a atribución de autoría como a categoría tipolóxica da composición.

26 Diante da que Colocci anotou a rúbrica atributiva «Martim Moxa [cun *u* escrito enriba do *o*] ut s(upra) hic».

27 Lembremos que a maioría das tensós teñen un número par (impares son só 75,9 e 88,7, que teñen tres cobras, e 30,35, a máis extensa de todas, con sete) de estrofas, normalmente catro (seis aparecen só en 22,2 e 64,22), e que máis da metade son completadas con dúas *fiindas* (unha para cada un dos interlocutores).

28 B é lacunoso nesta sección.

29 De feito, se quixese atribuírlle xa V1036, tiña alí espazo suficiente para escribir o nome, mentres que, onde está, aparece case comprimido entre as dúas *razons*.

Do facto de ella figurar no cancionerinho de Moxa [V472], e tambeo no de Lourenço [V1036] debemos concluir ser obra de ambos, cabendo, salvo erro, a Moxa as estrophes 1 e 3 e as replicas a Lourenço, que costumava morar na cõrte (Michaëlis [1904] 1990, II: 472).

Restaba, de todos modos, un problema por resolver: se a rúbrica citada se refire, como todo parece apuntar, a esta cantiga, ¿con que rei D. Afonso hai que relacionala? ¿Con Afonso III de Portugal, con Alfonso X, ou con Afonso IV, o fillo de Don Denis? As cronoloxías diverxen considerablemente, e Michaëlis prefere desbotar, por tardía, a última opción, aínda que non toma partido entre as outras dúas.

Lapa ([1965] 1970: 416) acepta a proposta de Michaëlis e deixa tamén aberta a posibilidade de referila ás dúas cortes coevas, «afectadas por idénticos problemas morais e políticos, mais especialmente a última [a de Alfonso X]». A mesma identificación como tensó e a mesma atribución de autoría é admitida polos editores de Lourenço (Tavani 1964, n.º XV) e Martin Moxa (Stegagno Picchio 1968, n.º 2). Stegagno (1968: 113-114) parece convencida de que «questa tenzone sia nata nell'ambito della corte castigliana di Alfonso X e che debba pertanto venire inclusa fra i lamenti sul «mondo alla rovescia» che a Martin Moya ispirò la situazione creatasi nel regno di Castiglia in seguito alla guerra di Granada (1263-66) e poi alla ribellione dei nobili ad Alfonso (1271)». Tavani, pola súa parte, chama a atención sobre o inhabitual anonimato dos contendentes, pero precisa que

L'anonimato, che i due poeti intendevano verosimilmente conservare per non incorrere nella reazione dei potenti personaggi da essi presi di mira³⁰, non ha impedito peraltro al compilatore dell'archetipo di B e V di individuarli, visto che il componimento in questione risulta inserito, in due versioni formalmente ma non sostanzialmente diverse, nei gruppi di testi attribuiti da entrambi gli apografi a due autori ben identificati. Ma non è da escludere che l'identità di questi fosse già indicata dalle raccolte parziali o dai fogli volanti confluiti nell'archetipo, e isolabili spesso dalla raccolta complessiva che possiamo ricostruire raffrontando V e B, e di cui V e B sono derivazioni più o meno dirette (Tavani 1964: 124)³¹.

Canto á localización histórica deses privados, e recoñecendo a viabilidade das dúas hipóteses sostidas por Michaëlis e Lapa, decántase pola corte de Afonso III³², porque

30 Posteriormente, reafirmase en varias ocasións nesta hipótese xustificativa do anonimato, como en Tavani (1999b: 978-999).

31 No seu comentario, Tavani ocúpase tamén dos problemas atributivos que pode engadir a *Tavola Colociana* (1964: 125-126), e de cal pode ser a orde de intervención dos dous trobadores (1964: 126-127), para concluir que a opción máis aceptable é a de que correspondan a Martin Moxa as estrofas I e III, e a Lourenço a II.

32 No estudo introdutorio, non obstante, non desbota por completo a outra opción: «la tenzone con Martin Moxa, assegnata da Michaëlis al periodo portoghese e anzi assunta come prova della permanenza

a favore del re portoghese sono gli indizi, per quanto incerti, forniti dalla distribuzione congetturale tra i due poeti delle tre strofe della tenzone, e dalle insinuazioni di Joham Vaasquez; e specialmente la concreta possibilità di riconoscere, nei *privados* satirizzati, i potenti ministri di Afonso III, di alcuni dei quali sappiamo quanto eccellessero nel compiere vere e proprie rapine, legalizzate dall'acquiescenza quando non dall'aperto appoggio reale (Tavani 1964: 127-128)³³.

A pesar das atinadas observacións de Tavani, Oliveira (1994: 402-405) presta atención ás aparentes anomalías de *Vós que soedes...* (unha tensó na que non se nominan reciprocamente as persoas que falan; unha copia duplicada en V, unha rúbrica posposta que fai referencia ós privados dun rei D. Afonso...) e conclúe que: a) non debe de ser unha tensó; b) dado que B888 está copiada no sector correspondente ás cantigas de amigo, podería tratarse dunha integración tardía; c) a presenza dunha rúbrica explicativa deste tipo resultaría excepcional para un integrante do «cancioneiro de xograres galegos»; d) a propia redacción e colocación da rúbrica apunta a un momento tardío da tradición³⁴; e) o tema da ambición dos privados rexios aparece ligado á renovación cortesá do reinado de Afonso IV e é tratado, entre outros, por Estevan da Guarda (30,6) e o propio conde de Barcelos (118,7). Propón, en consecuencia, a hipótese de que a rúbrica atributiva ó conde D. Pedro fose desprazada involuntariamente por Colocci e retrasada un posto, probablemente a causa do erro cometido previamente na colocación do nome de Lourenço, pois a súa produción comeza realmente na cantiga V1032 (unha tensó con Rodrigu'Eanes).

Esta proposta de atribución ó conde de Barcelos constitúe para Tavani un caso claro de «eterotopia»³⁵, que rebate con argumentos de diverso tipo e sobre os que imos expoñer as nosas consideracións:

di Lourenço alla corte di Afonso III, può attribuirsi con altrettanta verosimiglianza al periodo castigliano, tanto sono vaghi e polivalenti gli accenni allo strapotere e alla prepotenza dei favoriti reali» (Tavani 1964: 22-23).

- 33 A conclusión á que chega tras estas consideracións é que «L'insieme di tali elementi fornisce, credo, una base sufficientemente solida per l'ipotesi che le accuse rivolte da Martim Moxa e da Lourenço ai *privados* si riferiscano ai ministri di Afonso III, e che quindi al periodo alfonsino e alla residenza del giullare in Portogallo vada attribuita la tenzone» (Tavani 1964: 129).
- 34 Tamén os estudos de Lorenzo Gradín (2003, sobre todo) sobre estes textos en prosa poñen de manifesto que a práctica de pospoñer as rúbricas explicativas afecta a cantigas de trovadores de procedencia portuguesa que desenvolveron a súa actividade na corte de Don Denis ou na do seu fillo, o conde de Barcelos, e que accederon á tradición manuscrita nunha época tardía, datos que poden apuntar a unha introdución desas didascalias nunha fase tamén tardía.
- 35 Os dous fenómenos heterotópicos que inclúe son «l'assegnazione ad autori diversi da quelli indicati (o almeno suggeriti) dai codici, effettuata in base ad elementi estranei al pur chiaro dato codicologico, e la negazione della perspicuità tematica fondata su una presente diversità tonale rilevabile tra la tenzone citata e le accuse rivolte in precedenza ai favoriti regi» (Tavani 2000: 143).

- 1) ¿Adoita Colocci actuar de maneira descoidada cando traballa sobre os textos medievais romances (non só os galego-portugueses)? A maior parte dos estudos sobre o humanista poñen máis ben de relevo o contrario³⁶, e, en concreto, unha análise detida das anotacións que realizou sobre B mostra a pormenorizada atención que prestaba ós aspectos codicolóxicos, métricos, lingüísticos, etc. Por outra banda, admitir que se equivocou colocando fóra de lugar a rúbrica atributiva a D. Pedro supón recoñecer tamén implicitamente que errou cando escribiu (el directamente, non o copista) o nome de Martin Moxa diante de B888 e V472. ¿Ou debemos pensar que se trata dunha tensó entre o conde de Barcelos e Martin Moxa, cando o propio Oliveira³⁷ admite para este unha cronoloxía bastante anterior á do fillo bastardo de Don Denis?
- 2) A resposta á última interrogante parece obvia, posto que Oliveira pensa que non é unha tensó³⁸, o que levou ó equipo do Centro Ramón Piñeiro a catalogala inicialmente como unha «cantiga político-moral» (Brea 1996, II: 762). Pero a presenza no texto de elementos discursivos propios do diálogo (*vid. supra*) induce a considerala unha tensó, real ou ficticia, pero tensó; e, se existen rúbricas que a adscriben a dous trobadores coñecidos, ¿é preciso poñer en dúbida que se trate dunha tensó real? É certo que a maioría das tensós incorporan o nome dos contendentes³⁹, pero xa houbo ocasión de comentar un texto semellante desde este punto de vista (*Vi eu donas encelado*); se n aquel caso, a crítica dá crédito á *razon* que a precede, ¿qué impide pensar que a que explica *Vós que soedes...* non incorpora o nome dos autores porque —de maneira buscada ou inconsciente— o compilador dera xa conta da súa identificación copiándoa primeiro na produción de Martin Moxa e logo na de Lourenço?⁴⁰. E a cantiga de Pero Velho e Pai Soarez é aínda un caso máis anómalo, porque está construída en *cobras singulares*, mentres que o procedemento compositivo de *Vós que soedes...* é o propio das tensós, o de *cobras*

36 Como mostra de toda a investigación levada a cabo sobre Colocci, e tamén porque contén unhas completas referencias bibliográficas da produción anterior, pode verse Bologna–Bernardi (2008).

37 Nas fichas biográficas que figuran como complemento ó seu libro, Oliveira (1994: 383-384) inclínase por adscribilo á corte castelá na segunda metade do s. XIII. Stegagno Picchio (1968: 50; *vid.* as súas reflexións sobre a posible cronoloxía en 41-51) sitúao «nell'ambito della corte di Alfonso x di Castiglia tra il 1270 e il 1280».

38 E, neste caso, en lugar de pensar que Colocci errou tantas veces, ¿non se podería aceptar que o autor é Martin Moxa? As súas cantigas satíricas denuncian precisamente a corrupción que goberna o mundo.

39 «Il tentativo di tracciare una tipologia della tenzone non può tuttavia basarsi unicamente su elementi verbali, o, meglio, nettamente formulistici» (Lanciani 1995: 127).

40 *Vid. supra* as posibles razóns aducidas por Tavani (2000: 144) para xustificar o anonimato intratextual: «le accuse ai «privados» (avarizia, malversazione, concussione, spoliazione) sono troppo gravi e circostanziate per ammettere che chi le muove non si cauteli contro le probabili ritorsioni dei detentori di tanto potere».

- doblas*, só apreciable na identidade de rimas nas estrofas I e II ($a = -ar$, $b = -er$, $c = ir$), e no cambio que representa a III ($a = -en$, $b = -e$, $c = -al$), que, a xulgar polo espazo en branco deixado despois dela en B, podería ir seguida, polo menos, dunha segunda intervención de Lourenço que repetise as rimas de III.
- 3) Admitida como tensó, Tavani recorda (2000: 144) que non se conserva ningunha mostra deste xénero na que interveña o conde D. Pedro, mentres que Lourenço é afeccionado a participar nos debates literarios: das 18 composicións que lle son atribuídas (incluíndo a que nos ocupa), oito son tensós; en tres delas, a iniciativa é do propio Lourenço (a Johan Vasquiz de Talaveira —88,7—, Pero García —88,13— e Rodrigu'Eanes —88,14—), e nas demais do seu contrincante (Guilhade, en dous casos —70,28 e 70,3—, Johan Perez d' Aboim —75,10—, Johan Soarez Coelho —19,47— e Martin Moxa —94,20—).
- 4) A pesar do que acabamos de sinalar, non deixa de ter razón Oliveira no relativo á temática de *Vós que soedes...*, pois as outras sete tensós que mantén Lourenço con distintos trobadores tratan motivos literarios, relativos ó bo e o mal trovar. Pero quen neste caso inicia o debate (e, consecuentemente, quen propón o tema de discusión) é Martin Moxa, moi preocupado pola inversión de valores no mundo que lle tocou vivir e pola corrupción que domina a corte do rei, como se pode apreciar nas súas cantigas satíricas (94,2; 94,9; 94,10; 94,13; 94,15; 94,18). Sería este o único exemplo de tensó conservado no que intervéñ Moxa, pero isto non ten nada de estraño, pois hai outros trobadores que deixaron constancia da súa participación só nunha tensó⁴¹; poida que quixese aproveitar a presenza na corte dun «entençador» profesional para facelo partícipe das súas preocupacións e incitalo a ocuparse deses asuntos. E, postos a seguir presentando hipóteses, esta podería ser tamén a razón da aparición da rúbrica referida a V1036 (e non presente en B888 e V472), e dos termos en que está redactada, pois os textos de Lourenço copiados antes eran tamén tensós, pero de tema literario, e esta supoñía un cambio significativo que requiría dunha explicación (non tan necesaria no relativo ó nome dos contendentes, porque xa figuraba na produción dos dous⁴²).

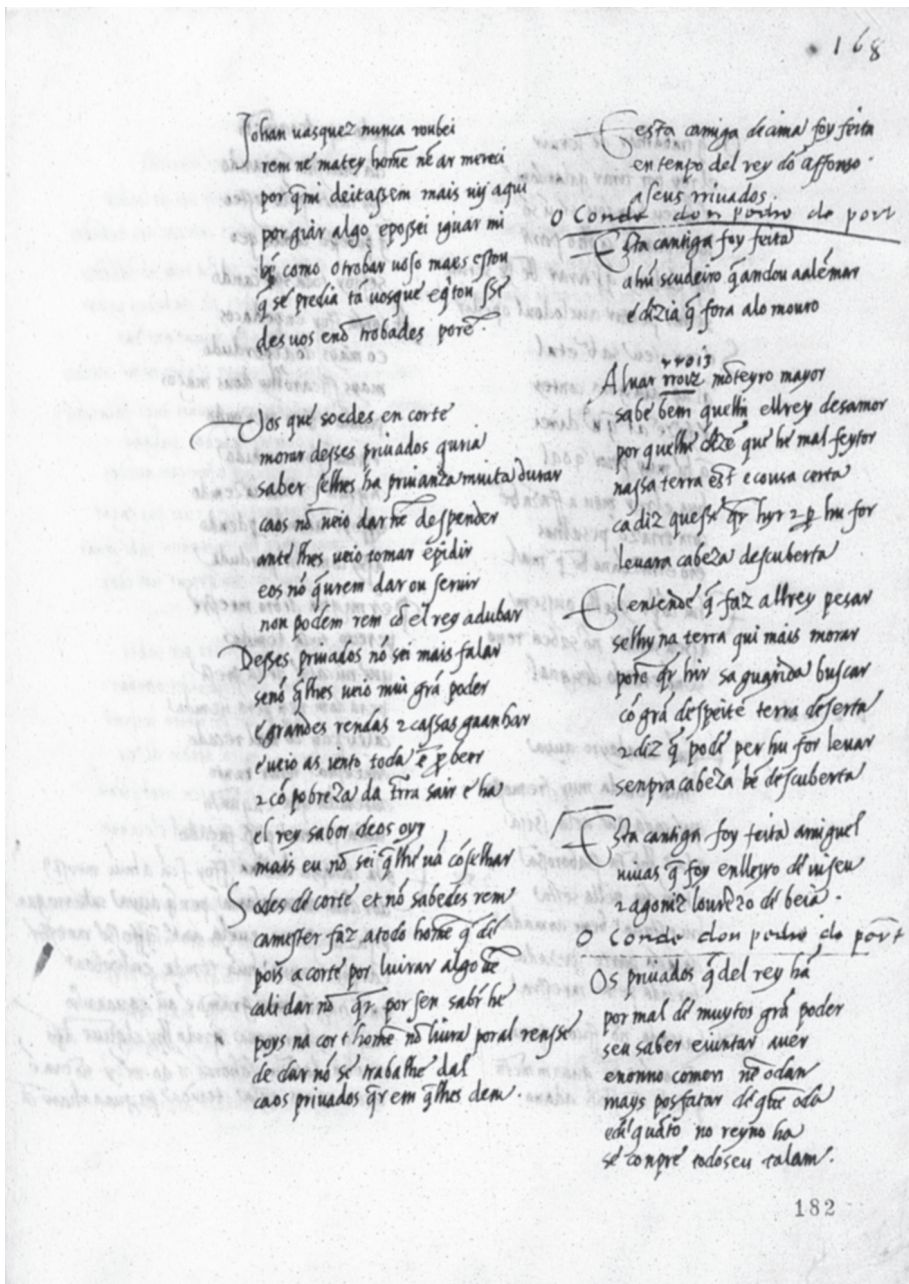
Son moitos os elementos que converten *Vós que soedes en corte morar* nun texto singular⁴³, e non é este o lugar de pretender resolver todos os problemas que pre-

41 É o caso de Martin Soarez, Afons'Eanes do Coton, Pai Gomez Charinho, Estevan da Guarda, Afonso Sanchez, etc.

42 Parece claro que «l'inserimento del testo tra le composizioni di due poeti diversi non può essere dovuta al caso o a disattenzione d'amanuense, ma sembra piuttosto il frutto di un intervento mirato del curatore o del committente, volto a revocare l'anonimato dietro il quale si sono trincerati gli autori» (Tavani 2000: 144).

43 O vocabulario utilizado merece tamén un estudo específico, pois aparecen formas pouco frecuentes, e mesmo únicas (*novelar*, por exemplo, en II, v. 1).

senta e que desbordan a capacidade de quen escribe estas liñas, que non tiñan outra pretensión que a de reflexionar de novo sobre a cuestión. O traballo de Oliveira é encomiable, e as súas observacións sobre as peculiaridades desta cantiga resultan totalmente pertinentes e atinadas. Pero segue resultando máis sinxelo, e parece de momento máis axeitado, aceptar a situación que ofrecen as rúbricas de B e V (moi en particular, cando proceden da man do propio Colocci) en lugar de conxectar propostas máis difíciles de soste, polo que, a pesar da falta de apóstrofes nominais e de que sexa a única tensión de tema político-social na que intervéñ Lourenço, seguiremos pensando que se trata dunha tensión proposta a este por Martin Moxa, sexa na corte portuguesa de Afonso III ou na castelá de Alfonso X, porque nas dúas se daban situacións certamente censurables.



de Comiz logun da sarrin foz csta cançõ
A ^{marin} ^{moza}
108

Marta moia amba alma sepa
pelo poder se uos pecado auedes
né por boes filhus q' fazedes
may auedes pecado pela herua
q' comettes q' uos far uiver
tam gram tempo q' podeades sabr
muy ben q'ndo nacer ada reua
Nem out' q' das filhus baruado no uos
acho hy p' peccador sendes tps grades
nascido facordades e sodes pastor
dize de mora se uedes prizer
de q' tempo podades ser grades
naou ali oalmacor

De p'caas as gentes sanduis no auedes
por suo embar far no por q' filhante
e uos posar cao no dizer se ca p'ca dese
lemona se deus uos perdoni q'nto naestes ug
anta sazo q' em carnou des e s'm mana.

Per como achamo na sca sopura
dante xpo ora sceta na cura
asfi non guarca freja no poima
e cada raze uio a uoluer guerra
e fa e mal e me q' de fusica
e na gent' ta grande a cobyza
q' no ha ho co solho ne mefara
anon leixar spual ne egra
romeu ne dona ne ame fidalgo
ne ame fidalgo ne home dda por bo q' sode
gnades omre por leuar del algo
fozgan molto

Martin moza

Os q' sodes e corre morar
degras priuatis g'ra saber
se lites ha aquaca muyto durar
caos no uio darne desponder
anti' os uio tomar e proir
e q' lites no q' dar ou fuir
no pod' rem del rey adubar
De fies priuado no sey monlar
se ne q' lites uio rany g'ra podr
e grandes rendas casis guandiar
e uio as grandes muyto e puer
e puer da g'ra sayr
e ha chex sabor dees ouir
may eu no sey q' lites na p' lites
Sides de corre no sa lites ne
ca mester far acendo q' de
pays a cor' per diuin algo ne
ca suldar no q' por cor' heste
perorer leder no se gatasta dal
e se no der no de no pda
dubar al caos priuado q' lites de
Amigos cudeu q' uio se mhor
no q' no mudo ia mtes paror
ca uio cada dia tomar
de bem em mal e de mal em prior
ca uio boos cada dia deor
e uio mades sobreles poder
por e no e y damta mor e paror
O mundo todauesas uegir
e p'ras armas no mudo som
iauefas andam sy deo mi pda
por e no deua mto fegir
q'nto sabe ob e soia ser
e uio o mudo oua guysa corer
e nisse pod' de mor e paror.

75

89

ne ome fidalgo te home
donde por too q sera
q no desoutre por lenar dlaga
fona maly re e ronta camilha
e no demie ne

Porque não ha homem q se defende
no lauro vincto ne lauro brado
ne arca p m f pague renda
fôrças aorão

887

888

A o q' se dees e corce morir
 despes duas tria fiber
 se lhas ha apitaca muyto durar
 cuos no ueio dar ne despende
 Ande se ueio comar e pedis
 e aq lhas no q' dar ou sunt
 no pode rem co l' p' adnhar

Cono lxxam fical ad egua
romen ne dona ne me fidalgo

Depois p'ra no ser novelar
 no q' thes meo rany gram poder
 q' grades rendas casto guanhara
 e nea as gentes munt e puico
 co puez a daga por
 zha el Rey sabor deo omni
 mure eerno sey q' the na yelhar

Sodete de corce no subdece repoz
 ca mister fiz nadome q' de
 poro a corce por
 Ca se dar no q' pare
 Corcasse pensse deder no se
 e se no der no deu no pode
 dutar al caos p'ra q' q' de

889

Migos euyden q' ad senhor
 non se no mudo a micks raly
 cenois eadua ragnar
 detem em mal demal em peyor
 ca uen boos eadua deo
 vicio maas p'rales poder
 porem no se d'ha morce pauet

Omudo rodauas uegre
 ephas consis no mudo som
 aduqas andum sodes m'pdon
 pore no denata marta fign

21

O vocabulario como fío de cohesión na tradición trobadoresca

[M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia – Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2010: 9-19]

1. **P**reámbulo Resulta habitual que moitas das edicións críticas de textos trobadorescos veñan acompañadas dun glosario que axude a entender o contido das composicións, e tamén é moi frecuente que proporcionen unha tradución á lingua na que se presenta ese produto (é dicir, a mesma na que se redactan o estudo introdutorio, os comentarios, as notas e todos aqueles elementos que adoitan formar parte destes volumes). O procedemento parece moi simple, pero a experiencia de quen traballa neste campo mostra as dificultades de todo tipo que encerra a elaboración dun glosario, entre outras cousas porque, por exemplo, o editor pode non ser plenamente consciente dalgúns problemas de lectura ata que procede a traducir o texto para permitir que quen acceda a el o interprete do mesmo xeito¹; por outra parte, calquera que se enfrente á organización dun catálogo de voces deste tipo debe decidir se vai ofrecer unicamente o sentido «recto» do vocábulo ou comentar os seus posibles empregos figurados², e, nos casos de voces con varios significados posibles, con qué criterios os vai ordenar, porque cabe a posibilidade de que a gradación dun dicionario estándar³ da lingua en cuestión (ou mesmo a evolución semántica do termo a partir do seu étimo) non coincida coa que deriva do produto específico que se

1. Como sinala Lanciani (2010b: 263), «Interpretazione e traduzione concorrono dunque allo stesso titolo a formare il prodotto offerto dall'editore al fruitore, servono entrambe a chiarire all'uno e all'altro —prima all'uno, poi all'altro- e a giustificare l'iter seguito dal primo per arrivare al suo risultato». E, máis adiante: «quando si affronta un testo distante, non si tratta di tradurre per interpretare né di interpretare per tradurre; le due operazioni sono simultanee e inscindibili, anzi sono parti di una sola attività, quella ecdotica» (Lanciani 2010b: 268).
2. Algo especialmente importante nos xéneros satíricos, como poñen de manifesto, entre outros, Correia (2010) e Paredes (2010).
3. Tampouco é o mesmo o glosario dun autor ou dunha obra concretos (que, en calquera caso, deberá dar conta das palabras rexistradas nese corpus específico e dos significados que teñen nel) que un dicionario histórico-etimolóxico dunha lingua calquera ou un vocabulario que pretenda abarcar, por exemplo, todas as formas documentadas nun período cronolóxico delimitado (no noso caso, a Idade Media) dunha lingua ou dun grupo de linguas. Véxanse, neste sentido, Beltrami (2010) e Ferreiro (2010).

edita⁴. É certo que na actualidade dispoñemos de recursos electrónicos —cada vez máis especializados e con maior rendibilidade— que permiten atopar solucións novas a estes vellos problemas; aínda así, esas solucións son máis aplicables de momento á presentación e consulta dos resultados que á fase previa de estudo e interpretación.

As dificultades increméntanse nos casos de tradición manuscrita múltiple ou complexa nos que algúns testemuños (ou cada un deles) presentan lecturas diverxentes e algunhas palabras (cando non todas) son consideradas hápax. É evidente que a interpretación pode diferir sensiblemente segundo a opción elixida, e tamén que o elenco de voces empregadas polo(s) autor(es) experimentará variacións; pero as consecuencias poden ir máis alá porque, en casos extremos, é posible que cheguen a enmascarar referencias ou conexións con outros textos ou autores, da mesma tradición ou non⁵.

Ademais, na lírica trobadoresca moi en particular, o vocabulario desempeña un papel fundamental na configuración do propio código poético, xa que este vén definido tanto polos seus elementos formais e retóricos coma polo emprego dun léxico común, debidamente establecido e estipulado a partir, sobre todo, do ámbito xurídico-político do feudalismo⁶. É ben coñecido cómo a relación amorosa que establece a *fin'amor* entre o trobador e a súa dama transloce o *servizo* feudal non só porque el recoñece o seu sometemento á vontade dun ser superior que acepta como *señor* (feito que o converte automaticamente en vasalo) senón porque o léxico utilizado invariablemente reproduce todos os esquemas estipulados no sistema feudal; basta con repasar o libro xa clásico de Cropp (1975)⁷ ou, para a lírica galego-portuguesa, o de Pichel (1987) (ou, simplemente, o repertorio proporcionado por Rodón Binué 1957) para percatarse inmediatamente desta realidade.

- 2. Difusión do vocabulario trobadoresco** A estrutura feudal foi unha realidade que determinou a vida política, económica e social na Galorromania e en Cataluña a partir do século x⁸. Como lembra Martínez Martínez, o feudalismo

4 Naturalmente, téntase resolver moitos destes problemas incorporando ao texto as pertinentes notas aclaratorias e, complementariamente, remitindo a elas, en ocasións, dende o glosario mediante algún recurso tipográfico.

5 Será útil, ao respecto, consultar algúns dos traballos recollidos en Brea – López Martínez-Morás (2010) que se ocupan de problemas deste tipo, entre eles os de Distilo–Constantini–Viel, Mussons ou Ramos.

6 Como lembra a visión xeral que proporciona Martínez Martínez (2010).

7 Poderíamos engadir a este outros estudos clásicos, como o de Bec (1968-1969). Ou o de Lavis (1972).

8 Vid., entre outros, Bloch (1987), Duby (1997), Ganshof (1985), Iradiel (1991), Musi (2007), Valdeón Barunque (2005), Vilar *et al.* (1985).

Fue modelo político constitucional, sistema económico, mentalidad, conglomerado social. Y fue asimismo régimen jurídico, palabras, lenguaje del poder y de la sumisión, y de su reverso, la protección, el amparo, la defensa (Martínez Martínez 2010: 23).

No resto da Península Ibérica⁹, a súa implantación foi máis ben unha adaptación ás circunstancias particulares do territorio¹⁰, traducida na adopción de determinadas prácticas ou tipos de pactos, que dan lugar a unha especie de feudalismo sen feudos, se ben acadaron unha difusión importante os *Libri Feudorum* e as súas glosas (elaboradas entre os séculos XII e XIII), que deixaron vestixios en foros galegos, casteláns e leoneses.

O que resulta evidente é que os trobadores occitanos basearon o esquema de relacións que se establece entre o trobador e a dama, e de ambos co seu contorno, nas estruturas de vasalaxe, e que adoptaron a linguaxe que expresaba todos os elementos formais dos pactos, adaptándoa a esa ficción literaria que se elaboraba e interpretaba precisamente nos mesmos círculos aristocráticos e señoriais que se comportaban dese xeito na súa actividade diaria e se rexían por ese sistema xurídico.

A propagación e expansión do novo código poético polo resto de Francia e polos condados cataláns e os reinos de Aragón e Navarra, así como pola parte occidental do Norte de Italia, non tivo apenas dificultades, dado que as relacións entre todos eses territorios (de fronteiras cambiantes) eran estreitas, e as estruturas políticas semellantes. De feito, nin sequera foi preciso mudar a lingua empregada, polo que entre os máis notables trobadores en occitano atópanse nomes cataláns (Guillém de Berguedá, Cerverí de Girona...) e aragoneses (o propio rei Alfonso II trobou en occitano), a carón de outros procedentes de Italia setentrional (Bonifaci Calvo, Sordel, etc.). No norte de Francia, non obstante, os *trouvères* preferiron utilizar a súa propia lingua de oïl, que xa se consagrara como vehículo doutros xéneros literarios; e por iso é tamén esta a lingua que emprega nas súas composicións o rei Teobaldo I de Navarra (Thibaut de Champagne), fillo de Thibaut III de Champagne e Blanca de Navarra.

O resto de Italia, se ben debeu coñecer e apreciar esta corrente trobadoresca (como demostra, entre outras cousas, o número de cancioneiros alí copiados, aínda que en datas máis tardías), presenta só mostras dispersas de actividade creativa ata aproximadamente 1230, cando na corte siciliana de Federico II se instaura unha nova «escola», en lingua vernácula, que bebe directamente da tradición occitana, ata tal punto que a canción que abre o cancionero *Vaticano Latino 3793, Madonna, dir vo voglio*, do notario Giacomo da Lentini, é unha reelaboración de

9 En realidade, nin sequera a Marca Hispánica importou con total fidelidade ese modelo de feudalismo franco-xermánico que se consolidara no territorio comprendido entre os ríos Loira e Rin.

10 Vid., entre outros, Barbero (1986), Grassotti (1969), Gutiérrez González (1995), Mattoso-Sousa (1993), Moxó (2000), Sarasa Sánchez-Serrano Martín (1993-1994), Valdeón Baroque (1989).

A vos, midons, vuelh retraire en chantan, de Folquet de Marselha. A distancia cronolóxica, social e cultural, xunto co cambio de lingua, determinan a configuración dun produto que, recoñecendo as súas fontes primordiais nos trobadores provenzais, ofrece novidades tan destacables como a configuración do soneto¹¹.

Na zona non musulmá da Península Ibérica, a organización político-administrativa tiña co mundo galo máis paralelismos que o sistema italiano, e existían co outro lado dos Pireneos moitos vínculos familiares que procuraban alianzas, momentáneas ou permanentes. Ademais, o Camiño de Santiago e, con el, a penetración, primeiro, da orde de Cluny e, logo, da reforma do Cister contribuíron a espallar as novas correntes procedentes das antigas Galias ata a *Finis terrae*. A poética trobadoresca non atopou dificultades para atravesar os reinos (uns antigos, outros máis recentes) de Castela, Asturias, León, Galicia e Portugal¹². Hai indicios de que xa con Guilhem x (o fillo do primeiro trobador¹³) puideron peregrinar a Santiago Marcabru e Cercamon¹⁴, e a partir de aí a presenza dos axentes líricos non fai máis que incrementarse ao longo dos séculos XII e —xa en clara cohabitación cos trobadores autóctonos— XIII, de maneira especial na corte de Alfonso x¹⁵. Pero nesta metade occidental xa non se importou a lingua orixinaria dos trobadores foráneos, senón que todo o código poético (cos seus recursos formais) experimentou certas transformacións para adaptarse ás coordenadas sociopolíticas e lingüísticas dun espazo diferente e dun momento un pouco posterior¹⁶.

O sistema feudal de finais do século XII nos reinos de Portugal, León e Castela tiña pouco que ver co que, case un século antes, dera lugar á aparición da lírica trobadoresca na rexión do Poitou, pero asimilou o código poético da *fin'amor* como unha estrutura perfectamente construída e adaptable ao contexto presente, que pode conxugar elementos transpirenaicos con outros procedentes da lírica tradicional que se incorporan sabiamente a esta produción culta e propia de ambientes

- 11 Véxase a nova edición, promovida polo Centro di Studi Filologici e Linguistici Italiani (Antonelli–Coluccia– Di Girolamo 2008).
- 12 Á espera da publicación de varios traballos de Souto Cabo que proporcionan novos datos sobre os contactos co mundo occitano dalgúns dos primeiros trobadores galego-portugueses coñecidos, véxase, entre outros (ademais de Brea 1994), Fidalgo (2008), Miranda (2004), Monteagudo (2008), Oliveira (1993), etc.
- 13 Do que tamén constan as súas relacións co arcebispo Diego Gelmírez, debidas ao interese común por defender os dereitos dinásticos de Alfonso VII, como se pode ver en Campelo (1950: 297), onde se reproduce unha carta dirixida por Guilhem de Peitieu ao arcebispo.
- 14 Lembremos que este último o encomenda precisamente ao Apóstolo no *planh* que lle dedica: «Sant Jacme, membre-us del baro / Que denant vos jai pelegris» (PC112,2^a).
- 15 Dan conta global destas presenzas os libros de Alvar (1977, 1978). Tamén Beltrán se ten ocupado deste aspecto, sobre todo nas súas series de traballos sobre «Los trovadores en las cortes de Castilla y León» e «Tipos y temas trovadorescos», parcialmente recollidos e reelaborados en libros como Beltrán (2005).
- 16 Mentres que a cronoloxía relativa á lírica occitana arranca arredor do ano 1100, non temos constancia expresa de produción en galego-portugués ata finais dese século XII.

nobiliarios (aínda que se trate de pequena nobreza ou de cabaleiros de escasa fortuna). A integración de todo o relativo ao *servizo amoroso* foi tan completa que, a carón das palabras que se correspondían case exactamente no romance de partida e no de chegada, mesmo se admitiron moitos termos alleos ao sistema lingüístico galego-portugués e que non tiñan unha tradución doada (en boa medida, porque as realidades que reflectían non eran idénticas) pero eran necesarios para non desvirtuar ese mundo de ficción literaria do que formaban parte¹⁷.

3. **Utilidade e aplicabilidade dos estudos sobre vocabulario trobadoresco** Os vocábulos empregados para mostrar tódalas facetas vinculadas á poética trobadoresca (comezando polos que dan nome ás composicións¹⁸) teñen unha enorme importancia, porque, ademais do sentido recto que lles corresponde, agochan en moitas ocasións un significado metafórico, determinado precisamente polo tipo de textos no que se empregan e a realidade administrativa, política e social coñecida como feudalismo, que é tomada como referente esencial da relación amorosa e das súas continxencias. Unha realidade que pode estar representada lingüisticamente de xeito diferente en moitos aspectos, como acontece coa propia designación da dama: *domna*, *midons*, na tradición occitana, é transformada en *senhor*, *mha senhor* na galego-portuguesa, quizais porque a translación da fórmula feudal a un contexto histórico e social diferente supoñería un certo esforzo de comprensión que o uso de *dona* (que tamén se emprega en galego) non permitiría recoller tan claramente como *senhor*¹⁹. Algo semellante acontece coas denominacións específicas do sufrimento amoroso: a *coita* acaba converténdose nun elemento diferenciador nos trobadores galego-portugueses, e a voz era xa coñecida polos provenzais, pero estes relegárona a favor doutras como *pena*, que en galego podería resultar ambigua²⁰.

Algunhas institucións ou prácticas xurídicas son designadas con termos distintos segundo as zonas, como pode advertirse na liña divisoria entre *s'escondir* e *salvarse* para designar o mesmo proceso²¹, un proceso provocado case sempre po-

17 Véxase, como compendio destes préstamos, García-Sabell Tormo (1991).

18 Sen mencionar os nomes específicos dos xéneros particulares, falta aínda un estudo comparado que explique a substitución de *vers* por *canso* nos provenzais, a hexemonía de *chanson* nos *trouvères*, a preferencia por *cantar* nos galegos (e por *cantiga* nas rúbricas e na fragmentaria arte poética que inicia o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*), a distinción entre *canzone* e *sonetto* introducida polos italianos, e incluso entre *canción* e *dezir* dos cancioneros casteláns. A modo de exemplo (que non chega a abarcar todo ese conxunto de forma exhaustiva), poden verse as perspectivas que abre o traballo de Miranda (2010).

19 Véxanse as conclusións ás que chegamos en Brea (1989). Probablemente o esquema que mellor resume a evolución semántica dos termos latinos empregados para referirse a 'muller' sexa o proporcionado por Wartburg–Ullmann (1969: 173-174).

20 Sobre este particular está traballando Domínguez Carregal, que ofrece unha achega parcial ao tema en Domínguez Carregal (2010).

21 Véxase, neste caso, Brea (2009).

los *lauzengiers*, que non serían recoñecibles con ese nome nas cortes peninsulares, polo que son mencionados, en todo caso, como *cousidores* ou *miscradores*²², en referencia directa á actividade que desenvolven, e que tamén na lírica occitana é definida como *mescrar*²³. A defensa das acusacións infundadas de que é obxecto o trobador (que pode *jurar*²⁴ a súa inocencia) dá lugar a unha variante temática da canción, chamada *escondit* polas *Leys d'amors*²⁵, da que é difícil atopar máis exemplos provenzaís que o clásico de Bertran de Born, *leu m'escondisc, domna, qe mal no mier*²⁶, pero da que Riquer (1989) foi rastreando manifestacións posteriores, sobre todo en catalán e galego²⁷. Estudos deste tipo, que tentan desbrozar o vocabulario para chegar mesmo ao establecemento de modalidades xenéricas particulares (ou de interpretacións simbólicas ou sociolóxicas²⁸), levan tamén a poñer de relevo vocábulos de uso restrinxido que puideron non introducirse na fala cotián e que deben ser analizados no conxunto da lírica románica medieval (e poida que mesmo nun corpus máis extenso) para alcanzar a desentrañar os significados e matices que poden ofrecer²⁹.

Noutros casos, o uso dunha terminoloxía precisa, que remite a actos ben definidos xuridicamente e facilmente identificables (o deber de *amparo*³⁰, o *consilium*³¹, o *galardon*³², o *mandado*³³, o *preito* e a indicación do que é *dreito* ou *torto*, etc.), permite establecer redes de contactos entre trobadores dunha mesma tradición ou de tradicións próximas³⁴, e mesmo, algunhas veces, pode servir de punto de partida para o recoñecemento de relacións intertextuais³⁵; ou, cando menos, po-

22 A este respecto, pode verse Brea (1992).

23 O caso de *cousir* resulta moito máis complexo, porque o significado de 'censurar, criticar, murmurar' que presenta nalgúns trobadores galego-portugueses (só Martin Moxa designa nunha ocasión o axente desa actividade como *cousidor*) non se rexistra en occitano, onde ese valor corresponde, en todo caso, a *desc(h)auzir*. Deste aspecto témonos ocupado en Brea (2005a).

24 Véxase ao respecto Correia (1997).

25 Cfr. Anglade (1971, II: 184).

26 Cfr. Gouiran (1987).

27 Véxase tamén Brea (1993a).

28 O traballo de Ferreira (2010) reflexiona sobre a poética do espazo e as coordenadas de poder na cantiga de amigo.

29 Véxase, a modo de exemplo, Brea (2005b). E, moito máis claramente, o estudo de Pulsoni (2010).

30 Pode verse ao respecto Brea (2004).

31 González Martínez (2010).

32 Véxase Corral Díaz (2009a, 2009b), Domínguez Ferro (2009).

33 Vid. Corral Díaz (2009c).

34 Estas relacións poden rastrearse tamén a partir de referencias aparentemente menos significativas, como fai Larson (2010) coas indicacións relativas ao mar.

35 Véxanse, entre outros, Corral Díaz (2005).

ñer de manifesto a recorrencia a motivos como a cualidade da *mesura*³⁶, o *ensandecemento*³⁷ que padece o amante *cativo*, o pavor³⁸ que experimenta ante a posibilidade de provocar a *sanha*³⁹ da súa *senhor*, o proceso de namoramento a través da visión da amada⁴⁰, a petición de *mercé* ou *ben*, a morte por amor, etc.

O conxunto de elementos léxicos acuñados polos trobadores provenzais para referirse á dona á que destinan as súas composicións e para expresar os sentimentos que esperta nel, así como as manifestacións externas deses sentimentos (os *signa amoris*) ou os *exempla amoris* que emprega para manifestar a súa paixón (naturalmente, facendo gala da súa cultura literaria), acaban constituíndo un sistema relativamente pechado no que unha parte dos vocábulos utilizados teñen reminiscencias clásicas, outra procede do léxico cotiá, e outra, moi significativa, ten o seu referente inmediato na organización feudal na que se orixina e desenvolve esa produción lírica. Este último compoñente pode explicar a presenza de termos con étimos xermánicos, pero non ofrece menor interese prestar atención aos cambios semánticos e, sobre todo, ás especializacións de significado do vocabulario latino patrimonial, particularmente naquelas voces que poden ter entrado na lingua ordinaria carentes xa dese matiz peculiar que as caracterizaba na lingua dos trobadores.

Ese sistema léxico experimentou un transvase ás novas linguas que serviron de expresión ao código poético ben a través dos alófonos e alomorfos que corresponden en cada unha delas (cando se trata de palabras comúns a varias, ou a todas), ben experimentando unha «tradución» (se existía un termo equivalente, que designase a mesma realidade ou o mesmo concepto, pero cun étimo diferente), ben introducíndose como préstamos ou dando lugar a calcos semánticos. Cada unha das «escolas» achega elementos propios, que enriquecen —e poden chegar a modificar parcialmente— o fondo común, pero non deixa de manterse unha cohesión interna que identifica a pertenza (en certo sentido, a adscrición máis ou menos consciente) a unha mesma tradición, que actúa a modo de *auctoritas*.

É indubidable que a poética trobadoresca non se define só en función do léxico utilizado, senón tamén polos seus xéneros e formas, polos recursos métricos e rítmicos, polas melodías, polos procedementos retóricos, polas relacións existentes entre os axentes líricos, polo contexto en que se desenvolve, etc. Pero a concepción da *fin'amor* está indisolublemente unida á utilización dun vocabulario determinado, caracterizado por connotacións específicas que non sempre son apreciáveis a simple vista (entre outras cousas, porque o seu éxito puido facer que se incorpora-

36 Poden verse ao respecto, entre outros, Fidalgo (2004), Mussons (1991b).

37 Pode verse, entre outros, Fernández Guiadanes–Pérez Barcala (2005), Mussons (1991a).

38 Pode verse, ao respecto, entre outros, o traballo de Blanco Valdés (2010) sobre a *paura*.

39 Véxanse, por exemplo, os traballos de Cohen (1996) e Vázquez Pacho (1999).

40 Vieira (2010) revisa novamente o tan estudado tópico da vía amorosa que enlaza ollos e corazón. A dama é a 'luz' dos ollos do seu rendido servidor, como pon de manifesto Pérez Barcala (2004).

sen ao léxico común, esquecendo o significado preciso que tiñan orixinariamente, ou que adquiriran naquel ámbito). E por iso a análise comparativa das formas empregadas por todas as manifestacións desa lírica románica medieval⁴¹ pode proporcionar resultados de grande utilidade tanto para un mellor coñecemento da produción no seu conxunto coma para a comprensión de textos ou autores concretos, así como para determinar círculos poéticos ou contactos directos entre varios autores⁴² (e mesmo relacións intertextuais e *contrafacta*). Ademais, unha vez realizado ese estudo, resultaría máis doado comprobar a pervivencia de estruturas léxicas e conceptuais, non só en Dante e Petrarca e os seus imitadores, senón tamén na lírica catalá dos séculos XIV e XV, e nos cancioneiros casteláns e portugueses do século XV e parte do XVI.

Na actualidade, dispoñemos de instrumentos que facilitarían un traballo deste tipo. Existen bases de datos textuais que recollen unha boa parte dos corpóra obxecto de estudo. Pénsese nas compilacións dirixidas por Ricketts (2001-2005) para os textos occitanos; na base de datos *MedDB* para a lírica galego-portuguesa⁴³; noutros recursos electrónicos como os CDs existentes tamén para estas dúas escolas dentro do proxecto «Lírica europea» dirixido por Roberto Antonelli⁴⁴, que contempla tamén a compilación das composicións dos *trouvères* (baixo a dirección de Canettieri); na previsión dunha versión electrónica para as *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini* (CLPIO), proxecto dirixido por D'A. S. Avalle e continuado por Leonardi... Nalgúns casos, só e posible facer buscas nos textos a partir das formas rexistradas; noutros, existe xa unha lematización que facilita as pescudas. Pensamos que é viable ampliar estas ferramentas, non só completando o proceso de lematización e dispoñendo as catro líricas principais nun software común (obxectivo inmediato do proxecto deseñado dende La Sapienza), non só completando, mellorando ou realizando *ex nihilo* ou *ex novo* glosarios ou dicionarios de cada unha das linguas que serven de soporte a esta tradición (traballos moi necesarios), senón elaborando unha enciclopedia electrónica de todo o conxunto.

Deseñar unha metodoloxía *ad hoc* non debera ser xa unha dificultade insalvable. Existen recursos de distintos tipos para poñer en relación textos en linguas diferentes: os máis sinxelos son, probablemente, o de vincular os lemas propios de cada lingua a unha especie de «archilema», ou ben o de crear un *thesaurus* que estableza os

41 Tampouco deberan quedar fóra deste panorama as composicións dos *Minnesinger*; non obstante, a pertenza desta escola a unha familia lingüística diferente permite, polo menos nunha primeira aproximación, non incluílos no mesmo grupo.

42 Non esquezamos que a actividade trobadoresca carece de sentido como proceso creativo individual e illado; trátase sempre, dunha maneira ou doutra, dun *deport* de grupo.

43 A primeira versión en rede apareceu en 1998, e na actualidade está accesible a segunda.

44 A parte técnica realízase na Università della Calabria, en Cosenza, baixo a dirección de R. Distilo. As ferramentas dispoñen tamén dunha versión en rede en www.textus.org, onde pode atoparse información sobre o proxecto no seu conxunto.

enlaces pertinentes entre palabras que teñen o mesmo significado (compartan étimo ou non). En calquera caso, trátase dun proxecto que debe englobar varios equipos, con especialistas en cada un dos corpus, e parece conveniente deseñar unha nova estrutura de base de datos capaz de dar resposta tanto ás necesidades e particularidades de cada tradición coma ás que son compartidas, de facer posibles tanto buscas simples coma cruzadas e complexas, unha base de datos *in fieri*, que poida ir ampliando a súa dispoñibilidade moito máis alá dos obxectivos iniciais, e que poida ser implementada por opcións doutros tipos, comúns ou individuais⁴⁵. Unha ferramenta así proporcionaría á comunidade científica información organizada, estruturada, contrastada e contrastable, que axilizaría enormemente a investigación sobre a lírica trobadoresca. A partir de aí, equipos de filólogos (coa colaboración de especialistas en historia medieval, sobre todo en historia do dereito, e tamén noutros ámbitos) poderían abordar o estudo léxico e semántico dos distintos campos⁴⁶ ata organizar esa enciclopedia que permitiría coñecer en profundidade unha boa parte da historia lingüística e literaria do Occidente europeo. Un obxectivo así dista de ser fácil de acadar; as necesidades son de distinto tipo: un coordinador xeral con bo coñecemento dos textos, capacidade de organización e decisión⁴⁷; uns equipos de persoal informático estables, ben coordinados entre eles e cunha adecuada distribución do traballo; grupos de investigación, preferentemente interdisciplinares, capacitados e motivados, que traballen en estreita colaboración; recursos económicos; e tempo suficiente. Os demais escollos son solventables, e tamén o é o do tempo, porque o importante non é que o traballo o rematen os que o iniciaron, senón poñelo en marcha e encarrilalo, e incardinar nel un programa de formación continua que garanta o relevo xeracional e un incremento do interese e das posibilidades de estudo que se vaian contemplando.

45 É posible, por exemplo que, paralelamente, existan equipos encargados de introducir as transcricións dos testemuños manuscritos (permitindo tamén o seu uso para estudos de carácter estritamente lingüístico), e de elaborar novas edicións críticas. E que outros se ocupen máis ben de vocabularios onomasiolóxicos parciais, ou de revisar as definicións e características dos xéneros líricos, ou de prestar atención particularizada a aspectos codicolóxicos, etc.

46 Cabe a opción de deseñar previamente un repertorio provisional de temas e motivos ao que ir vinculando tamén as formas empregadas nos textos. Só habería que reflexionar sobre as consecuencias que ese traballo previo puidese ter sobre a obtención de resultados.

47 Neste momento, entendemos que, pola súa traxectoria (véxase o dito máis arriba), esa persoa de referencia é Roberto Antonelli, impulsor de diversas iniciativas para acadar financiación europea que permita poñer en marcha o proxecto.

Después de pasar revista a diferentes teorías sobre la parodia, y considerando que algunas, como las de Bajtin (1991), Rose (1979, 1995) o Hutcheon (1985) son muy amplias, mientras que otras —las de las retóricas clásicas o la de Genette, por ejemplo— resultan excesivamente restrictivas, Sangsue (1994: 73-74) concluye que sería posible obtener una definición satisfactoria ampliando la propuesta por Genette: «La parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier»¹. Un poco más adelante, añade:

Intégrer les trois dimensions du ludique, du comique et du satirique à la définition de la parodie, c'est laisser ouverte la possibilité de prendre en compte des textes où la proportion de ces régimes est difficilement décidable, soit qu'ils se mêlent sans qu'aucun ne domine, soit que l'un ou l'autre apparaisse à l'état de nuance, de «couleur» (Sangsue 1994: 74).

A la dificultad de deslindar entre las tres dimensiones citadas² se añaden otras particularidades, como la constatación de que la parodia no es sólo una empresa de desmitificación de algo bien conocido por los lectores o el auditorio, sino también la propia confirmación del éxito obtenido por el producto (objeto, ser...) parodiado³. El procedimiento viene favorecido por el hecho de que los códigos de

* Este trabajo es un resultado parcial de los proyectos de investigación *El sirventés literario en la lírica románica medieval* (FFI2008-05481) y *Os xéneros dialogados na lírica galego-portuguesa* (PGIDIT INCITEO9204068PR), financiados, respectivamente, por el MICINN español y la Xunta de Galicia

1 Vid. también, Sangsue (2007).

2 Deslinde que también podríamos plantear entre parodia e ironía. Para Hutcheon (1997: 80), «l'ironia opera a livello microcosmico (semantico) allo stesso modo che la parodia fa a livello macrocosmico (testuale), perché anche la parodia è evidenziamento di differenza, proprio grazie alla sovrapposizione di contesti (in questo caso testuali piuttosto che semantici)».

3 De algún modo, la parodia aspira a convertirse en un factor de renovación en el interior de una tradición, pero enmarcándose en ella, porque «se da un lato ricorre all'ironia per instaurare la distanza critica necessaria alla sua definizione formale, dall'altro tradisce una tendenza verso il conservatorismo, nonostante il fatto che sia stata salutata come paradigma di rivoluzioni estetiche e di cambiamenti storici» (Hutcheon 1997: 92). Recordemos que el elemento griego *para-* significa, a la vez, 'al lado de' y 'contra', de tal modo que la simple etimología remite a esa combinación de proximidad y distanciamien-

los géneros literarios están basados en una correspondencia bastante estricta entre expresión y contenido, en una serie de convenciones⁴ aceptadas implícitamente, de tal modo que basta con intervenir sobre cualquiera de sus rasgos distintivos para obtener el efecto deseado, sea este lúdico, cómico o satírico⁵. Como señala Zumthor (1973: 107), «questa costante possibilità d'ironia introduce, in una tradizione cogente, come un indice di libertà, una possibilità di spontaneità, un rifiuto di farsi prendere al gioco». Analizando los diversos tipos de textos en los que la función paródica desempeña un papel importante, Bonafin (2005: 121) menciona como «di menor respiro ma non meno interessanti per l'oltranza della trasgressione, i *contrafacta* di alcune composizioni trobadoriche», y destaca que, en ellos, la oposición⁶ entre 'cortés' y 'villano' se convierte en uno de los elementos determinantes de la parodia.

La lírica gallego-portuguesa nos ofrece, igual que la occitana o la francesa, ejemplos en los que esta oposición está latente, pero, al mismo tiempo, proporciona una buena ocasión para reflexionar sobre los distintos modos de aproximación a la parodia⁷ e incluso para intentar comprobar en qué medida funcionan los cinco tipos de relaciones transtextuales establecidos por Genette (1989: 10-14). No nos interesan ahora los casos concretos de *intertextualidad* que Genette define de forma restrictiva como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette 1989: 10), y que suele adoptar la forma de una cita, un plagio o una mera alusión. Tampoco el contacto menos explícito y más distante que mantiene el texto con su paratexto (aunque tendríamos que hacer alguna referencia específica en este sentido⁸), ni la *metatextualidad* o «comentario»; y no vamos a entrar (por-

to que está en la base de la parodia. Bonafin (2005: 35), destaca que «la parodia è un'operazione dialettica, perché pone e nega contemporaneamente il suo modello / bersaglio».

- 4 «La parodia non mira direttamente alla realtà, ma alla sua rappresentazione, quale essa rinviene già codificata e semioticamente modellata, in enunciati di cui può fare un uso metalinguistico e critico» (Bonafin 2005: 38). Ello obliga a no olvidar que la percepción de un texto paródico exige una serie de condiciones en el lector u oyente, que Sangsue (1994: 84-87) resume en tres: a) debe reconocer en un texto dado la presencia de otro texto; b) debe identificar el hipotexto; c) debe medir la separación existente entre este hipotexto y el texto paródico. Dicho de otro modo, el lector / auditorio tiene que poseer una cierta capacidad de reconocimiento, así como una cultura —y una memoria— suficiente como para identificar el hipotexto y apreciar los resultados de la operación realizada.

- 5 Vid. al respecto, entre otros, Bonafin (2005: 120).

- 6 Oposición que toma de Gravidal (1989).

- 7 Desde el sentido restringido que le da Genette a la concepción un poco más amplia de Sangsue. Recordemos que para Genette (1989: 37) «El vocablo *parodia* es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo»; es decir, abarca desde la parodia estricta al travestimiento (ambos proceden por transformación del texto) y la imitación satírica.

- 8 En los cancioneros gallego-portugueses, las cantigas satíricas se sitúan mayoritariamente en el tercer sector, denominado «d'escarnho e maldizer», pero, a causa del complejo proceso de configuración de

que representa un problema de alcance superior) en la *architextualidad* como relación de pura pertenencia taxonómica. La modalidad en la que incluye Genette la parodia (así como el «travestimiento», la «transposición», el «pastiche», etc.⁹) es lo que él denomina *hipertextualidad* (Genette 1989: 13-14), entendida como relación que une un texto B (*hipertexto*) a otro anterior A (*hipotexto*), al que se refiere de una manera diferente a la cita o el comentario.

Para Segre (1982, 1984), sin embargo, resulta más pertinente distinguir entre *intertextualidad* e *interdiscursividad*: la parodia se corresponde con la primera, entendida como relación entre texto y texto, mientras que la segunda —referida a las relaciones entre texto y «enunciati o discorsi registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente» (Segre 1982: 23)— tiene que ver con la sátira. Pasero añade a esta una distinción complementaria: *intertextualidad* / *intratextualidad*, por una parte, e *interdiscursividad* / *intradiscursividad*, por la otra:

Riassumendo: nell'*interdiscorsività* e nell'*intertestualità* posson esser fatte rientrare rispettivamente la satira e la parodia *in generale*; nella «*intradiscorsività*» e nell'*intratestualità*, viceversa, le varianti «*riflessive*» dei due fenomeni. Va aggiunto però che la corrispondenza, anche dal punto di vista terminologico, non è perfetta, visto che, mentre nell'*intratestualità* può trovar posto quella che correntemente è chiamata *autoparodia*, alla «*intradiscorsività*» non risulta corrispondere una «*autosatira*». In tal caso, si dovrebbe parlare piuttosto di *autoironia*, di *palinodia* e altre simili manifestazioni» (Pasero 2003: 29-30)¹⁰.

Teniendo presente que «l'analisi dei testi parodici e satirici si trova in genere confrontata con fenomeni di *referenzialità plurima*, piuttosto che con forme 'pure'»

la tradición escrita (para el que puede verse Oliveira 1994), algunas se encuentran en otros lugares. Y, en cualquier caso, existen composiciones en las que la clave identificadora viene proporcionada por la rúbrica explicativa (o *razó*) que precede o sigue a la cantiga, designándola como «d'escarnho» y/o «de maldizer», y en ocasiones explica el motivo concreto de la parodia. La presencia de estas indicaciones paratextuales responde de alguna manera a la necesidad de que quien parodia proporcione algunas claves que permitan identificar su objetivo, pero sin olvidar que estos guiños están dirigidos más bien a un público distante que al destinatario inmediato, pues «ils orientent et confortent la réception parodique, mais cette dernière repose avant tout sur les facultés interprétatives du lecteur» (Sangsue 1994: 86), o del auditorio, para rememorar el texto original, observar su transformación y recibir sus modificaciones.

- 9 Pueden verse, al respecto, los cuadros que incorpora en esta parte de la obra, en particular Genette (1989: 38).
- 10 Entre los ejemplos que aduce, podemos recordar, entre otros, la galería satírica de trovadores de Peire de Alvernha, en la que no existe *intertextualidad*, sino que responde a la *interdiscursividad* en cuanto que es un «discurso» dirigido contra colegas, pero que contiene también *intradiscursividad* en la estrofa final, en la que el «discurso» va contra sí mismo, presentando su autocaricatura. La pastorela de Marcabru, en cambio, refleja una polémica contra la *fin'amor*, con reenvíos a Guilhem de Peitieu en boca de la pastora (lo que supone una deformación de los mismos); para Pasero, este texto muestra una actitud *interdiscursiva*, a la que el hecho de incorporar citas del adversario añade el uso de la *intertextualidad paródica*.

(Pasero 2003: 34), podríamos hallar en la lírica gallego-portuguesa ejemplos de casi todas las modalidades. Así, el famoso «ciclo del ama»¹¹ podría corresponder a la *interdiscursividad*, mientras que los *contrafacta*¹² (no necesariamente tan obscenos como algunos de los recopilados por Bec 1984) serían una forma de *intertextualidad*, y las cantigas asimilables a los *gaps* occitanos¹³ mostrarían un tipo de *intratextualidad* un tanto diferente al modelo de autoparodia analizado por Pasero (2003: 34-44) o Meneghetti (2003). El concepto genettiano de *hipertextualidad*, por su parte, puede resultar oportuno para el análisis de los ataques y respuestas cruzados entre trovadores (tanto en composiciones que adoptan la forma de *tenson* como en las que se presentan como independientes, pero sirven de respuesta directa a una intervención previa del contrincante) o, de modo especial, para las «cantigas de seguir»¹⁴, en ocasiones señaladas como tales en unas rúbricas que se convierten en la única clave posible cuando no se ha conservado el *hipotexto*.

Una vertiente particular viene proporcionada por aquellas piezas que, sin establecer una relación inmediata con textos precisos anteriores¹⁵, se centran en alguno de los elementos configuradores del código poético de la *fin'amor* para hacer mofa de este. Algunas de ellas han recibido la etiqueta de *escarnios de amor*¹⁶ por una parte de la crítica¹⁷, otras aparecen como debates entre trovadores que presentan argumentos a favor y en contra de determinadas posturas, de un modo similar a como hacían los provenzales manteniendo la tradición clásica del *conflictus* bajo diversas manifestaciones¹⁸.

- 11 Como puesta al día y compendio de toda la bibliografía precedente (de la propia autora, y, antes, de Michaëlis, Beltrán, Vieira...), puede verse la aportación de Correia (2006).
- 12 Entre los numerosos trabajos sobre el tema, pueden servir de referencia los de Canettieri–Pulsoni (1995) o Paden (1998). Más recientemente, Marcenaro (2010).
- 13 Pensemos, por ejemplo, en una buena parte de las cantigas de Johan Garcia de Guilhade, así como en todas aquellas cantigas de amigo en las que la enamorada hace el panegírico de su amado (como trovador que es); *vid.*, entre otros, Bertolucci (1999c), Brea (2000d). Véase también Ron Fernández (2002).
- 14 No podemos detenernos aquí en las implicaciones derivadas de la modalidad compositiva denominada «de seguir» en la poética fragmentaria que inicia el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (= B) —para el que puede verse Tavani (1999a)—, por lo que remitimos a Cardoso (1977), Filgueira Valverde (1992c).
- 15 Téngase en cuenta que no siempre tienen que ser textos pertenecientes al mismo ámbito. Así, por ejemplo, es frecuente en la literatura medieval que se parodien textos bíblicos o litúrgicos; para los trovadores gallego-portugueses, es muy significativo en este sentido el caso de Airas Perez Vuitoron (*vid.* Díaz de Bustamante 1983, 2005).
- 16 Incluso, en unos pocos casos, de *escarnios de amigo*; a modo de ejemplo, *vid.* Brandão (2008), Paredes, (2009).
- 17 *Vid.*, entre otros, Brandão (2006), Gutiérrez García (2004, 2006), Rodiño Caramés (1999), Vallín (1997).
- 18 Las referencias bibliográficas son abundantes, por lo que nos limitamos a indicar algunas visiones de conjunto bien conocidas: Bec (2000), Hagan (1979), Jones (1974), Pedroni–Stäuble (1999). La aportación más reciente y completa es la de Harvey–Paterson (2010).

A esta última modalidad pertenece el texto en el que queremos centrar aquí nuestra atención, *Abril Pérez, mui'têi eu gran pesar* (22,2 / 1,1)¹⁹, porque, en palabras de Indini,

È la parodia che qui coinvolge tutto con una chiara tendenza all'iperbolizzazione: parodia del fatto letterario per cui paradossalmente il centro focale della casistica amorosa —la *coyta*— viene preso a bersaglio solo per ribadirne l'essenzialità e la sopravvivenza tenace; parodia della qualità poetica dei due contendenti che diviene al contempo ipervalutazione per entrambi; parodia del dato biografico che vale a ristabilire l'equilibrio e il superamento della frontiera classista; parodia, infine, della tradizione che a questa denota invece l'attaccamento imprescindibile (Indini 1978: 74).

Uno de los dos trovadores que intervienen en la disputa figura en los cancioneros gallego-portugueses sólo con esta composición²⁰. Se trata de un personaje controvertido, pues Michaëlis²¹ proponía identificarlo con D. Abril Perez de Lumiares, perteneciente a la alta nobleza portuguesa (descendiente de D. Afonso Henriques) y documentado extensamente entre 1218 y 1244 (por lo que se cree que murió en torno a 1245); Oliveira (1994: 304), por el contrario, prefiere relacionarlo con un «D. Abril, jogral» citado como testigo de una venta —en 1221— de D. Gonçalo Mendes de Sousa al monasterio de San Vicente de Fora; con anterioridad, López Ferreiro (1902: 375) menciona un «Aprili petri» citado (junto con sus hermanos «Juliano» y «Fernando») como pariente en el testamento del canónigo compostelano Abril Fernández, fechado en 1269²².

De Bernal de Bonaval, por su parte, se conservan, además de esta, otras 18 cantigas, de las cuales 10 son de amor y 8 de amigo²³. Ninguna de ellas se encuentra en el *Cancioneiro da Ajuda*, pero sí están completas en los otros dos códices que transmiten el corpus gallego-portugués, el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (= B) y el *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (= V), y en ambos aparecen formando parte de un grupo de composiciones —intercaladas en una fase determinada de la tradición manuscrita en el interior del sector reservado en principio para las cantigas de amigo²⁴— conocidas convencionalmente como *Cancioneiro de xo-*

19 Tanto la numeración utilizada (que se corresponde casi completamente con la establecida por Tavani 1967a) como los textos citados están tomados de la base de datos *MedDB* (www.cirp.gal).

20 Sobre el problema que plantean estos trovadores de los que sólo se conserva su intervención en un debate, *vid.* Lanciani (2010a: 361-364).

21 Michaëlis ([1904] 1990, II: 298-300, 655).

22 «lt. consanguineo meo Juliano petri campsori sls. LX. et fratri suo aprili petri sls. LX. et fratri suo fernando petri clerico sls. C.» (*Tumbo C* del Archivo Histórico de la Catedral de Santiago, fol. 38v-39r).

23 Además de la edición de Indini (1978), véanse Camargo *et al.* (1992), Fernández Pousa (1955), Miranda (1985).

24 Puede verse una exposición detallada de estos problemas, y en particular de las distintas fases que se pueden haber sucedido en el proceso compilatorio, en Oliveira (1994), y también en Gonçalves (1991a).

*grares galegos*²⁵. Esta particularidad complica todavía más la posible identificación del trovador, pues de la mayor parte de los autores de este bloque no se tienen datos fiables y cada uno de ellos se suele situar en función de su relación con los demás. Por ello, Oliveira (1994: 324-325), considerando que Abril Perez es quien se mueve en el entorno de los Sousa, deduce que el de Bonaval sería un juglar del mismo círculo, aunque también se habría podido relacionar con la corte de Alfonso X, mientras que Michaëlis ([1904] 1990, II: 452), Tavani ([1980] 1986a: 281) e Indini (1978: 9-27) optan por pensar en un juglar compostelano, activo en la primera mitad del siglo XIII²⁶. Los trovadores que preceden y siguen (Pero de Veer y Johan Servando, respectivamente) tanto las cantigas de amor (B1062-B1071, V653-V662) como las de amigo (B1135-B1141bis, V726-V733) de Bernal de Bonaval tampoco están debidamente documentados, pero se supone que desarrollan su actividad en el ámbito gallego, por lo que tal vez habría que reflexionar sobre las propuestas de López Ferreiro y Michaëlis relativas a Abril Perez²⁷.

La *tenson* que nos ocupa fue copiada, tanto en *B* como en *V*, como colofón de las cantigas de amor²⁸ de Bernal de Bonaval (B1072, V663)²⁹:

BERNAL DE BONAVAL

—Abril Pérez, mui' ei eu gran pesar
da gran coita que vos vejo sofrer,
ca vos vejo come mi lazerar
e non poss' a mi nen a vós valer,
ca vós morredes como eu d' amor;
e pero x' est' a mia coita maior,
dereito faç' en me de vós doer.

- 25 De hecho, y aunque el primer autor de este bloque parece ser, en realidad, Pero de Veer (o quizás Martín Pérez Alvin), la primera cantiga de amor de Bernal de Bonaval (fol. 225v de *B*, fol. 104r de *V*) va precedida de una rúbrica que dice: «E en esta folha adeante se comenzan as cantigas d'amor; primeiro trobador Bernal de bonavalle» (dato que debió de atraer la atención de Colocci, porque repite en el margen inferior del folio: «trobador primiero bernal de bonavalle»), lo que parece indicar que el citado texto iniciaba una colectánea, aunque no podamos confirmar de qué tipo. Sobre este tipo de indicaciones paratextuales, véase, entre otros, Gonçalves (1994).
- 26 Hay también un «Bernardus prior Bonevalis» en Santiago de Compostela, documentado en 1279, que podría haber coincidido cronológica y espacialmente con el Abril Perez que figura en el testamento de Abril Fernández. Debemos el dato a José Antonio Souto Cabo, que está estudiando los documentos recogidos en el *Tumbo C* del Archivo catedralicio.
- 27 En realidad, la dificultad mayor que puede plantear la hipótesis de López Ferreiro es la fecha, si pensamos que la etiqueta de «primeiro trobador» para Bernal de Bonaval implica una posición cronológica temprana.
- 28 «Certo, non è del tutto inesatto pensare la tenzone ambientata nel genere *de amor*, visto che il dialogo tra i contendenti tocca i temi di fondo della canonica casistica amorosa. Come pure non sarebbe sbagliato attribuirlo al genere *de escarnho*, considerate le pungenti frecciate che i due si scambiano» (Indini 1978: 68).
- 29 Disponemos las estrofas alternadas tipográficamente para que se distinga mejor la intervención de cada trovador.

ABRIL PEREZ

—Don Bernaldo, quero-vos preguntar
com' ousastes tal cousa cometer
qual cometestes en vosso trobar,
que vossa coita quisestes pøer
con a minha; que, quant' é mia senhor,
Don Bernaldo, que a vossa melhor,
tanto me faz maior coita sofrer.

—Abril Pérez, fostes demandar
de tal demanda, que resposta non
á i mester, e conven de provar
o que dissestes das donas; enton
ëmentemo-las, e sabê-las-an,
e, poi-las souberen, julgar-nos-an;
e vença quen tiver melhor razon.

—Don Bernaldo, eu iria ementar
a mia senhor, assi Deus me perdon,
se non ouvesse med' en lhe pesar;
eu a diria mui de coraçom,
ca ùa ren sei eu dela, de pran:
que, pois la souberen, conhocer-lh'-an
melhoria quantas no mundo son.

—Abril Pérez, os olhos enganar
van omen das cousas que gran ben quer;
assi fezeron vós, a meu cuidar;
e por seer assi com' eu disser,
se vós vistes algũa dona tal
tan fremosa e que tan muito val,
mia senhor é, ca non outra molher.

—Don Bernaldo, quero-vos conselhar
ben, e creed-m' en, se vos prouguer:
que non digades que ides amar
bõa dona, ca vos non é mester
de dizerdes de bõa dona mal,
ca ben sabemos, Don Bernaldo, qual
senhor sol sempr' a servir segrel³⁰.

30 Aunque los dos manuscritos coinciden en esta lectura, el hecho de aparecer en rima con *prouguer* y *mester* (véanse también las restantes estrofas) haría preferible la variante *segrer*.

Uno de los primeros rasgos que llaman la atención es la forma que adopta cada trovador para dirigirse al otro: el hecho de que el de Bonaval llame a su contrincante directamente por su nombre, pero este lo trate de «Don», podría hacer pensar en una condición social superior para Bernal. Y, si este es designado en el último verso *segrel*³¹, y suponiendo que esta sea una categoría intermedia entre el trovador y el juglar, Abril Perez sólo podría pertenecer al nivel más bajo de esa escala. Sin embargo, el tono predominante en las respectivas intervenciones parece indicar justamente lo contrario, lo que convierte al tratamiento honorífico en uno de los elementos paródicos más visibles³².

El tema que se debate entrelaza los tópicos de la excelencia de la dama y la intensidad de la *coita* amorosa: cuanto mejor es la *senhor* a la que sirve un trovador, mayor es el sufrimiento que le provoca. Dado que se trata de elementos claves en la poética trovadoresca, no extraña que sean objeto de discusión en otras *tensos*³³, sobre todo lo relativo a las cualidades femeninas, aunque con matices diferenciados: a) Pai Soarez de Taveirós intenta saber de su hermano Pero Velho (135,3 / 115,11)³⁴ cuál de las damas entrevistadas por el segundo «en cas dona Maior» es mejor, pero él sólo sabe responder que «Ambas eran as melhores / que omem pode cousir» (vv. 13-14), porque no logró hablar con ellas para poder discernirlo; b) Juião Bolseiro reprende a Johan Soarez Coelho (85,11 / 79,30) por cantar a una «ama»³⁵, que, por ser tal, no reúne los requisitos que se esperan de una auténtica señora, puesto que «u soia viver / non tecen donas, nen ar vi teer / berç'ant'o fog'a dona muit'onrada» (vv. 29-31); c) Johan Vasquiz de Talaveira quiere saber por qué Johan Airas (81,8 / 63,33) va hablando mal «de quantas molheres no mund'á, / de todas» (vv. 4-5), y el segundo responde con argumentos similares a los empleados por Bernart de Ventadorn

- 31 Si el «Don Bernaldo» (con el mismo rango) que escarnecen Vuitoron (16,3) y Pero da Ponte (120,8) por ir acompañado de una prostituta es también nuestro trovador, ambos lo califican de *bon segrel* (16,3, v. 5; 120,8, v. 9).
- 32 Las dos cantigas de escarnio mencionadas en la nota anterior podrían reforzar esta consideración relativa al 'Don', similar a la alternancia entre el tuteo y el tratamiento de respeto ('tú' / 'vos') en la *tenson* entre Johan Soarez Coelho y Picandon, que analiza detalladamente Gonçalves (2000: 373-375).
- 33 Vid. Lanciani (1995); también, Ghanime López (2002). Una revisión de conjunto de las *tensos* gallego-portuguesas, incluyendo la edición de todas las repertoriadas, la proporciona Ferreira da Silva (1993).
- 34 La cantiga va precedida de una extensa *razo* que explicita el contexto (y parece señalar que las destinatarias inmediatas son las propias damas de las que se habla): «Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Paay Soares seu irmão a duas donzelas mui fremosas e filhas dalgo asaz que andavan en cas Dona Maior, molher de don Rodrigo Gomez de Trastamar, e diz que se semelhava ùa a outra tanto que adur poderia omen estremar ùa doutra, e seendo ambas un dia folgando por ùa sesta en un pomar entrou Pero Velho de sospeita falando con elas, chegou o porteiro e levantouno end'a grandes empuxadas e trouveo mui mal» (fol. 35v de B). Ferreira da Silva (1993: 130), recuerda que esta *tenson* presenta elementos comunes con el debate entre Vaquier y Catalan, *De las serors d'En Guiran*.
- 35 Vid. supra nota 11.

en *Can vei la lauzeta mover*³⁶: su dama le devuelve mal por bien, y todas las demás se comportan igual que ella³⁷; d) Afonso Sanchez y Vasco Martinz de Oliveira (9,14 / 153,1) se enzarzan en una discusión relativa a la identidad de la dama cantada por el segundo, ya que, según su interlocutor, la amada de Vasco está muerta y no puede ser la destinataria de su trovar, pero este insiste en que «eu trobo e trobei pola melhor / das que Deus fez, esto ben o creades» (vv. 10-11), «eu trobo pola que m'en poder ten / e vence todas de parecer ben» (vv. 26-27); e) Pedr'Amigo de Sevilha y Johan Baveca (64,22 / 116,25) debaten sobre las condiciones propias de cualquier *fin'amant*, dando forma a un motivo presente en el *De Amore* de Andreas Castellanus³⁸: ¿puede un hombre vulgar amar a una «mui boa dona», y, al revés, un hombre «bõo» a una «rafece molher»³⁹? En ambos casos, parece fallar uno de los miembros de la pareja, pero cada contendiente busca argumentos para defender una de las opciones, argumentos que, al final, se resumen en el hecho de que quien ama a una mujer excelente no puede ser tan malo, pero, al mismo tiempo, «mui bon home nunca pod'errar / de fazer ben» (vv. 27-28), con lo cual, sin decirlo explícitamente, se anuncia la concepción del amor como elemento ennoblecedor, que convierte en algo bueno tanto al amante como a la amada (basta con que uno de los dos lo sea en origen)⁴⁰; f) la intensidad de la *coita* producida por el amor es, a su vez, garantía del buen trovar, como reafirma Johan Baveca en una *tenson* con Pero d'Ambroa (126,5 / 64,13) en la que a la pregunta de este de por qué interpretaba «cantar d'amor de quen non sab'amar» (v. 6) responde que él sólo se ocupa «dos que faz trobador / que troba bem e á coita d'amor» (vv. 12-13), por lo que «os cantares que eu digo fez quem / á grand'amor» (vv. 24-25)⁴¹.

- 36 La influencia de Bernart de Ventadorn —de modo muy particular la de esta canción— en los trovadores gallego-portugueses ha sido puesta de manifiesto por varios estudiosos, entre los que cabe destacar a D'Heur (1973) o Ferrari (1984; en p. 50 da cuenta de otra posible huella del mismo trovador en Johan Airas de Santiago).
- 37 Véanse algunas de sus respuestas: «semp'reu direi ja / de molheres moito mal, u as vir; / ca, porque eu foi end'ũa a servir, / sempre mi gran mal quis e querra ja, / por gran ben que lh'eu sabia querer» (vv. 8-12); «todas taes son / que, pois viren que non amades al / senon elas, logo vos faran tal / qual fez a min ãa; e todas son / aleivosas» (vv. 22-26).
- 38 Vid. al respecto Blanco Valdés (1991).
- 39 «do rafeç'ome que vai ben querer / mui boa dona, de que nunca ben / atende ja, e o bõo, que quer / outrosi ben mui rafece molher, / pero que lh'esta queira fazer ben, / ¿qual destes ambos é de peor sên?» (vv. 3-8).
- 40 Para un comentario más detallado sobre esta composición, vid. Corral Díaz (2012). Sobre las posibles relaciones intertextuales con piezas occitanas, vid. Marcenaro (2010: 479-481).
- 41 Desde un punto de vista formal, la única de estas composiciones que muestra diferencias apreciables con las restantes es la primera (135,3), compuesta en versos heptasílabos y con sólo cuatro estrofas de seis versos cada una (con un esquema rimático *ababba* que responde a la modalidad de «coblas singulares»). Las demás utilizan versos decasílabos y prefieren las estrofas de siete versos (excepto la 64,22, en la que tienen ocho, con rima *abbacaa*); recurren al uso (característico, por otro lado, de las *tensos*) de las «coblas doblas» (excepto la 126,5, también de cuatro estrofas, que emplea «coblas unisonantes» —con va-

En el caso que nos ocupa, la *coita* es el punto de partida, el pretexto utilizado por Bernal de Bonaval para dirigirse a Abril Perez, pues constata que los dos sufren el enorme tormento producido por el amor y se solidariza con él, lamentando no poder ser de ninguna ayuda ni para el otro ni para sí mismo; pero los dos últimos versos de la primera estrofa introducen la controversia: se siente con derecho a compadecerse de su interlocutor porque está claro que «est'a mia coita maior» (v. 6)⁴². Abril Perez considera tal afirmación como una osadía y un desafío, y justifica su desacuerdo mediante el tópico del sobrepujamiento de la amada, ya que una dama superior provoca necesariamente un sufrimiento mayor («quant'é mia senhor, / Don Bernaldo⁴³, que a vosa melhor, / tanto me faz maior coita sofrer», vv. 12-14).

La intervención siguiente del de Bonaval recoge el guante lanzado y propone «provar / o que dissestes das donas» (vv. 17-18), para lo que es preciso decir quiénes son y someterlas a juicio⁴⁴ del público. Una propuesta de este tipo resulta inadmisibile para Abril porque atenta contra otro tópico de la *fin'amor* —la necesidad de mantener en secreto la identidad de la señora⁴⁵—, pero está convencido de que, si la conocieran, admitirían su superioridad «*quantas*⁴⁶ no mundo son» (v. 28).

Las últimas razones aducidas por Bernal resultan un tanto ambiguas, pues no se contenta con mostrar cierta conmiseración hacia su adversario, reconociendo que el amor es ciego («os olhos enganar / van omen das cousas que gran ben quer», vv. 29-30), sino que refuerza su postura con unos versos que permiten pensar que, en realidad, los dos cantan a una misma dama: «se vós vistes algũa dona tal / tan

riación en la rima c — con esquema *abbacca*). Las cantigas 9,14, 81,8 y 85,11 constan de cuatro estrofas (*ababcca* en la 85,11; *abbacca* en las otras dos) seguidas de dos *fiindas* (la conclusión de cada uno de los contendientes); la 64,22 es la más extensa de este grupo, pues no sólo cada estrofa tiene un número mayor de versos sino que consta de seis estrofas completadas por dos *fiindas* de cuatro versos cada una.

- 42 Para Indini (1978: 70), esto «suona come una vera e propria sfida a entrare nel vivo della disputa».
- 43 La repetición del nombre de su contrincante (ya enunciado en el primer verso de la estrofa) sirve para confirmar su seguridad en la certeza de sus razones.
- 44 La mayor parte de los editores cambian la lectura de los dos manuscritos (*julgarnas ham*) por «julgarnos», considerando que se somete a juicio el arte de los trovadores y no las virtudes de las damas y teniendo presente que la variante esperada para el pronombre de tercera persona debería ser, como en el verso anterior («sabelas»), «julgalas». Indini (1978: 139, 141-142), no obstante, prefiere mantener la forma de los códices, aceptando que «non è da escludere la svista meccanica che, tuttavia, non va rettificata, in quanto perfettamente legittima» (Indini 1978: 142).
- 45 Sobre este aspecto, puede verse, entre otros, Gutiérrez García—Souto Espasandín (2003).
- 46 Es decir, el juicio debe ser emitido (a no ser que enmendemos la lección transmitida por los manuscritos) por un público femenino, lo que supone que el auditorio mayoritario de las composiciones trovadorescas (al menos las relacionadas con los géneros amorosos) está compuesto por las damas de la corte. En el mismo sentido apuntan otros indicios, entre ellos la indicación de la *razo* que acompaña el diálogo entre los hermanos de Taveirós (135,3), que hace una referencia explícita a la «cas dona Maior», quizás para poner en evidencia que es ella efectivamente la que gobierna los aspectos «domésticos» de los que formarían parte estas actividades lúdicas.

fremosa e que tan muito val, / mia senhor é, ca non outra molher» (vv. 33-35). Sea por esa sospecha o por falta de una respuesta adecuada relativa a la excelencia de la dama, Abril Perez opta por zanjar definitivamente la cuestión recurriendo a un argumento de distinta índole, que introduce como si fuera un «conselho» (v. 36): Bernal no puede pretender amar a una «bõa dona» (y mucho menos dar pie a los más maliciosos a pensar que pueda referirse a la dama del propio Abril) porque eso sería rebajarla, «ca ben sabemos, Don Bernaldo, qual / senhor sol sempre a servir segrel» (vv. 41-42)⁴⁷.

Hasta aquí, sólo en la segunda estrofa (su primera intervención) había mostrado Abril Perez un cierto desdén hacia su interlocutor, un cierto aire de superioridad, al preguntarle «com'ousastes tal cousa cometer / qual cometestes en vosso trobar» (vv. 9-10), para luego mantenerse en aparente situación de igualdad con su contendiente. Pero toca finalizar y quiere ser contundente recurriendo a un golpe de efecto irrefutable; para ello, nada mejor que recordarle que pertenece a una escala inferior.

Pero inferior ¿en qué sentido? ¿inferior en la escala social o en el interior del estamento trovadoresco?⁴⁸ En el v. 10 le había reconocido la competencia de *trobar*, lo que parece indicar que no lo considera un simple juglar⁴⁹, pero al calificarlo ahora de *segrel* pretende rebajarlo de tal modo que quede sin capacidad de respuesta. Por otra parte, el hecho de que este dato se utilice como cierre absoluto (es exactamente la última palabra de la composición) incrementa su valor hasta el punto de llevarnos a pensar que es el motivo central de la parodia en un texto en el que se pueden detectar varios elementos paródicos, desde la utilización burlesca del «Don» al sutil juego creado en torno a la identidad de la dama⁵⁰ o a ese gra-

47 Para Indini (1978: 72), se trata de un «epilogo sferzantemente snobistico, drasticamente superbo».

48 «Il dato sociale è solo un pretesto per dar vita a una manifestazione letteraria e dimostrare la versatilità dei protagonisti nel cimentarsi in tutti i generi previsti dalla scuola» (Indini 1978: 73-74).

49 Cuando un trovador reprende a un juglar, suele referirse a la actividad de este con términos como *dizer*, *cantar*, *tocar*..., pero no *trobar*.

50 Es difícil saber cuál de las señoras es mejor si se ignora quiénes son; de ahí la propuesta de Bernal «èmentemo-las» (es decir, 'digamos su nombre') para que sepamos todos (cada uno de los contendientes, pero también el público presente) a quién nos referimos. La proposición acepta implícitamente que no se trata de que uno de ellos convenza al otro, sino que sean unos jueces externos (todas las damas, si es correcta la lectura de los manuscritos «quantas no mundo son», v. 28) quienes reconozcan la excelencia. La respuesta de Abril Perez se escuda en el preceptivo secreto (que evita el «pesar» de su amada, y probablemente también su «sanha», aunque aquí no se haga referencia directa a ella), pero este no le impide formular de manera rotunda su convicción de que todas las mujeres reconocerían que su dama las supera con creces. No queda del todo claro si la pretensión de Bernal es insinuar que tal vez los dos se refieren a la misma señora («se vós vistes algũa dona tal / tan fremosa e que tan muito val, / mia senhor é, ca non outra molher», vv. 33-35), pues previamente hace referencia a que los ojos engañan fácilmente al enamorado, pero sí es posible que Abril lo haya interpretado de ese modo, puesto que se permite aconsejarle que no diga que ama «bõa dona, ca vos non é mester / de dizerdes de bõa dona mal» (vv. 39-40).

do especial que parece conceder el hecho de sufrir más (estrofa 1) —precisamente porque a mejor dama corresponde mayor *coita*—⁵¹. Podría encontrarse un cierto paralelismo entre la primera y la última estrofas en cuanto que la *tenson* es provocada por alguien que se arroga el derecho de dirigirse al otro gracias a la superioridad que le otorga sentirse más herido de amor, y cerrada por un contrincante que pretende ponerlo en su sitio cuando se queda sin armas que le permitan vencerlo de otro modo.

La existencia del *segrel* como figura diferente a la vez del trovador y del juglar ha hecho correr ríos de tinta⁵², pese a que esta denominación se registra sólo en ocho cantigas. En tres de ellas se aplica precisamente a Bernal de Bonaval, a quien llaman así no sólo Abril Perez sino también Airas Perez Vuitoron (16,3) y Pero da Ponte (120,8)⁵³ en sendas cantigas de escarnio, en las que, sin embargo, no lo critican por su falta de dotes compositivas o interpretativas (más bien al contrario, pues los dos lo califican de «bon segrel»⁵⁴) sino por ir siempre acompañado de una mujer («a peor que vós sabedes», 120,8, v. 3; «molher tragedes, com'eu aprendi, / que vos foden, e da que ficaredes / con mal escarnho» (16,3, vv. 10-12) que sólo puede acarrearle desgracias, entre otras —y los dos coinciden en este dato— la de quedar preñada de «algun rapaz e vos depois leixar / filho doutro, que por vosso crie-des» (16,3, vv. 13-14)⁵⁵. ¿No pretenderá Abril Perez recordarle esto en los dos últimos versos de la *tenson*?

En cualquier caso, ni Vuitoron ni Pero da Ponte⁵⁶ proporcionan información adicional (aparte de la compañía que suele llevar) sobre la condición de *segrel*. Son

- 51 «È evidente che l'insistita menzione della *coyta d'amor* rivendicata dai due protagonisti, lungi dal voler riflettere autentiche o immaginarie situazioni sentimentali, allude maliziosamente all'attività letteraria di entrambi, ai reciproci interventi nell'ambito della lirica amorosa: per cui, già fin d'ora s'intravede come il nocciolo della questione, abilmente mascherato, consisterà nella volontà di ognuno di affermare la propria superiorità poetica sull'altro» (Indini 1978: 70).
- 52 Las primeras reflexiones relevantes, siempre dignas de consideración, son las de Michaëlis ([1904] 1990, II: 649-666; 2004). Entre las demás, recordemos, por ejemplo, que Ribera (1933) pretendió buscar a *segrel*, como a otras voces clave de la poética trovadoresca, un origen árabe, con el significado de «poeta ó cantor que compone *zéjeles*»; o que Frèches (1976: 71) propone para *segrel* el mismo étimo que para *joglar* (JOCULARIS), con evoluciones fonéticas divergentes, concluyendo que tanto una forma como la otra «désignent le jongleur dont la récitation, le chant, le jeu de cithare divertissent une cour».
- 53 Ambos se dirigen a un «Don Bernaldo», y suponemos que, dado que el apóstrofe coincide con el empleado por Abril Perez y que los tres le llaman *segrel*, se trata de Bernal de Bonaval, al que los cancioneros atribuyen la (co)autoría de la *tenson* que comentamos.
- 54 «ca escarnh'é pera mui bon segrel» (16,3, v. 5) «Mais vós, que tod'entendedes / quant'entende bon segrel» (120,8, vv. 8-9). Igual que en otras cantigas, la lectura de los manuscritos es, en todos los casos, *segrel*, si bien el hecho de encontrarse en rima con *molher* (16,3) / *molher, souber, mester, disser, quiser, fezer, quer* (120,8) haría esperar mejor la variante *segrer*.
- 55 Pero da Ponte cambia el «rapaz» por «algun peon qual quer» (120,8, v. 25).
- 56 Precisamente un personaje que suele identificarse como juglar y al que Alfonso X considera discípulo de Bernal de Bonaval: «Vós non trobades come proençal, / mais come Bernaldo de Bonaval; / e poren non é

más explícitos los restantes textos de este grupo, pues sí tienen como motivo central la actividad trovadoresca o juglaresca. Pai Soarez y Martin Soarez (97,2 / 115,1) mantienen una curiosa charla amistosa (que, en este caso, sería difícil considerar «disputa») sobre un vasallo de Martin «que non quer servir» (v. 2), por lo que a este se le ocurre como medio de subsistencia «que o façamos mi e vós jograr» (v. 3), aun reconociendo que «será-nos grave de fazer / ca el non sabe cantar nen dizer / ren» (vv. 5-7). Pai Soarez no lo considera recomendable, porque, cuando comprueben que es villano, «trist'e nojoso e torp'e sen saber» (v. 13), acabarán por reírse de él, pero también de quienes lo apadrinaron. Insiste Martin en que es posible conseguirlo entre los dos, «ca lhe daredes vós esse sayom / e porrei-lh'eu nome 'jograr sisom'⁵⁷ / e con tal nome gualrá per u quer» (vv. 19-21); Pai declara no tener inconveniente en darle el sayón, con tal de que nunca declare su procedencia, pues está convencido de que quienes lo vean dirán: «cofunda Deus quem te deu esse dom / nen a quem te fezo jograr nen segrer» (vv. 27-28)⁵⁸. La disyuntiva permite pensar que se trata de dos categorías diferentes⁵⁹, aunque de lo único de lo que hablaban los dos interlocutores hasta el momento era de «jograría» (vv. 3, 11, 18, 20, 28).

Afons'Eanes do Coton interpela como «trovador» a Pero da Ponte (2,18 / 120,34) para preguntarle por qué, después de declararse «escudeiro», se queja de que él no quiera darle unos paños⁶⁰. La respuesta aclara que se hace llamar escudero porque lo es, pero sin recursos, a lo que el señor de Coton intenta contestar «como trovador debe responder: / en nossa terra, se Deus me perdon, / a todo escudeiro que pede don / as mais das gentes lhe chaman segrer» (vv. 18-21), algo que asume Pero da Ponte, pues «est'é meu mester» (v. 22)⁶¹.

trobar natural, / pois que o del e do dem' aprendestes» (18,34, vv. 13-16). Para la abundante bibliografía sobre la interpretación de estos versos remitimos a la más reciente edición crítica del texto, en la que puede verse un compendio de la misma: Paredes ([2001] 2010: 236-237).

57 Sobre esta designación, *vid.* Vallín (1996b).

58 Esta cantiga, conservada únicamente en B, presenta una sola *fiinda* (la correspondiente a Martin Soarez), que podría cerrar sin más la composición con ese «des i, posface d'ele quem quiser» (v. 31); lo normal sería que llevase también la despedida de Pai Soarez, pero no sabemos si no llegó a existir o simplemente se perdió, pues el folio 36v deja en blanco todo el espacio sobrante después de copiar los seis últimos versos de la *tençon*.

59 Si bien es cierto que «non è agevole decidere se si tratti di opposizione sostanziale e non puramente terminologica nel senso che la vicinanza dei due sostantivi denunzi invece una certa sinonimia» (Bertolucci (1966: 41, n. 71).

60 «Pero da Ponte, en un vosso cantar, / que vós ogano fezeistes d'amor, / foste-vos i escudeiro chamar. / E dized'ora tant', ai, trovador: / pois vos escudeiro chamastes i, / por que vos queixades ora de min / por meus panos, que vos non quero dar?! (estrofa 1).

61 El último verso de la *fiinda* que le corresponde insiste en ello: «E faça quis-cada quen seu mester» (v. 34). El significado completo de la cantiga es bastante más complejo y nos obligaría a ampliar por otras vías esta contribución, por lo que remitimos al acertado comentario de Bertolucci (1966: 38-40).

Hasta aquí, los datos disponibles parecen indicar que *segrel* es un oficio («mes-ter») no coincidente con el de juglar («jograr nen segrer»⁶²) y que puede ser desempeñado por un escudero cuando pide una recompensa («pede don»⁶³) por su trabajo. La *tenzon* entre Johan Soares Coelho y Picandon (79,52 / 137,1)⁶⁴ amplía un poco más la descripción:

gran dereit'ei de gaar por en dões
e de seer en corte tan preçado
como segrel que diga mui ben ves
en canções e cobras e serventes
e que seja de falimento guardado
(vv. 10-14)

A los denuestos siguientes de Johan Soares, Picandon responde insistiendo en que

non perç'eu por esto mia jograria
e a vós, senhor, melhor estaria
d'a tod'ome de segre⁶⁵ ben buscardes,
ca eu sey canções muytas e canto ben
e guardo-me de todo falimen
(vv. 23-27)

Así pues, a juzgar por la insistencia de Picandon, las cualidades de un buen *segrel* consisten en cantar bien, saber muchas canciones («e cobras e sirventes») y no cometer ningún fallo, lo que lo hace ser muy apreciado en las cortes y recibir muchos dones⁶⁶.

Gil Perez Conde completa el retrato, en una especie de *ensenhamen joglaresc* (56,6):

62 Bertolucci (1966: 39-40), cita una disposición de Alfonso III de Portugal, de 1258, en la que se señala: «El rey aia tres jograres en sa casa e nom mais, e o jogral que veher de cavalo d'outra terra ou segrel, délhe...».

63 Aunque resulte muy alambicado, no descartaríamos admitir una cierta ambigüedad en la expresión, habida cuenta de que uno de los prototipos de *segrel* puede ser Bernal de Bonaval y a él se dirigen sus «adversarios» como «Don Bernaldo».

64 Para una interpretación agudamente «escarnina» de esta cantiga, *vid.* Gonçalves (2000).

65 Tanto la lectura como la interpretación de la expresión «ome de segre» son problemáticas. Véanse al respecto, entre otros, Michaëlis ([1904] 1990, II: 650), y Bertolucci (1966: 42), donde cita además unos versos de Raimon Vidal de Besalu en los que *Homes de segle* «appare sinonima di *desconnoissens*» (Bertolucci 1966: 42, n. 74).

66 En las *findas*, Coelho se disculpa con él, y Picandon contesta que lo perdona con tal «que mi dedes don / e mi busquedes prol per u andares» (vv. 33-34). No olvidemos, de todos modos, que la exculpación de Johan Soares va precedida del apóstrofe «Sinher», que la reviste de un tinte irónico (como recuerda Gonçalves 2000: 373), y que su petición de perdón muestra un «atteggiamento unico da parte di un trovatore, in tutte le tenzoni galego-portoghesi!» (Gonçalves 2000: 376).

Jogar, tres cousas avedes mester
 pera cantar, de que se paguen en:
 é doair'e voz e aprenderdes ben,
 que de voss'o non podedes aver
 nen emprestado, nen end'o poder
 non á de dar-vo-l'ome nen molher.

Sen ña destas nunca bon segrel
 vimos en Espanha, nem d'alhur non ven,
 e sen outra, que a todos conven:
 seer de bon sen [...]

(vv. 1-10)

Picandon se refería a la necesidad de cantar bien y conocer muchas canciones; Gil Perez Conde especifica cuáles son las dotes precisas para cantar a gusto del público: buena voz, donaire y aprender bien la canción; y a ellas todavía hay que añadir el «bon sen». Todo esto hay que buscarlo (incluso robarlo) donde se encuentre, «se vos ten/ prol de trobar» (vv. 14-15). La última estrofa podría contener la clave de la composición: un juglar puede aspirar a trovar (la actividad más noble) si reúne una serie de requisitos, pero la categoría alcanzada no será la de trovador en sentido estricto, sino la de *segrel*. Por otra parte, en esa «carrera profesional» (en la que irónicamente llega a recomendarse el hurto) se puede «guaanhar ou perder» (v. 17).

En la misma línea, Pero Mafaldo pretende sentar cátedra en una cantiga de es-carnio dirigida a Pero d'Ambroa (131,6), en la que anuncia:

os trobadores queremos poer
 que se non faça tanto mal cantar,
 ner ar chamemos, per nenhum amor
 que lh'ajamos, nulh'ome trobador
 se non aquel que souber ben trobar.
 [...]

ca manda el-Rey que, se demandar don
 o vilano, ou se se chamar segrel
 e jograria non souber fazer,
 que lhi non dé ome do seu aver,
 mays que lhi filhen todo quant'ouuer

(vv. 1-7, 17-21)

En la segunda estrofa hay ya una primera referencia a lo que «pon or'assi en seu degred'el-Rey» (v. 11)⁶⁷, en clara alusión —como en el v. 17— a la *Declaratio*

67 Del mismo modo que establece «pelo vilano, que vilão é/[...]/que se non chame fidalgo per ren» (vv. 10-12).

de Alfonso x en respuesta a la *Supplicatio* de Guiraut Riquier⁶⁸, como ya fue puesto de manifiesto por De Lollis (1887: 55) y Michaëlis ([1904] 1990, II: 543), y luego repetido por toda la crítica⁶⁹. En cierto sentido, al menos las cantigas de Gil Perez Conde y Pero Mafaldo (y en parte algunas de las *tensos* que debaten sobre el tema) parecen responder a un motivo que, si no desde un punto de vista sociológico, sí como ocupación y divertimento literarios, ocupó en algún momento a los integrantes de la corte alfonsina⁷⁰, entre los que se contaban también juglares y trovadores del otro lado de los Pirineos⁷¹. Como se recordará, en dicha *declaratio*, el rey Sabio⁷² trata de poner orden en el interior de un colectivo en el que «tug son joglar / apelat en Proensa» (vv. 188-189), estableciendo para la Península Ibérica cuatro grupos diferentes⁷³: a) *joglars* son «totz cels dels esturmens» (v. 169); b) *remendadors* se llama «als contrafazens» (v. 170); c) «e ditz als trobadors / *segriers* per totas cortz» (vv. 172-173); d) *cazueros* son los «que dizon ses razo, / o fan lur vilsaber / vilmen ses tot dever / per vias e per plassas / e que menon vils rassas / a deshonor viven» (vv. 176-181). Toda esta gente vil «non devon caber / el nom de joglaria» (vv. 212-213); ni tampoco los *bufos* «que de folia / fan, cortz seguen, semblan, / que vergonha non an / de lunha deshonor» (vv. 214-217).

Parece, pues, que los juglares —en el ámbito de «Espanha»— son los músicos que tocan los instrumentos, pero que hay una tipología especial dentro de los juglares en el sentido que se les da en «Proensa», que es el de los trovadores a los

68 Vid. la edición, acompañada de un completo estudio, de estos textos en Bertolucci (1966), para quien permiten comprobar «tutta la consistenza della pratica trobadorica iberica accanto a quella provenzale» (Bertolucci 1966: 16).

69 Podría existir una disfunción cronológica si se acepta la identificación de Pero d'Ambroa con Pero Garcia de Ambroa y las fechas propuestas más frecuentemente para este último, que se suponen un poco anteriores al texto de Riquier. Véanse, de todos modos, Alvar (1986b), Beltrán (1993b), Souto Cabo (2006).

70 Junto con una interpelación anterior de At de Mons, que también mereció una respuesta de Alfonso x, estas composiciones constituyen «un unico e singolare episodio legato al Re 'Sabio' ed al suo eccezionale circolo di dotti, che soltanto come sfondo lontano e generico ha il costume già antico di richiedere pareri su problemi in prevalenza fittizi a persone d'alto rango, dei quali troviamo abbondante esemplificazione nella poesia provenzale e soprattutto, notoriamente, nel *Trattato d'Amore* di Andrea Capellano» (Bertolucci 1966: 19-20). De todos modos, la estudiosa italiana advierte también que, al lado de una decidida voluntad de precisión terminológica, la demanda de Guiraut Riquier «ha in sé un realissimo aspetto economico dal quale non è possibile prescindere» (Bertolucci 1966: 20, 23-25).

71 Este hecho podría explicar las referencias a «en Espanha» (frente a «alhur») —56,6— o «en nosa terra» —2,18—, pues Guiraut Riquier es uno de esos trovadores occitanos que se asentaron durante un tiempo en la corte castellana y tanto su extensa interpelación (863 versos) al monarca pidiendo aclaración «per lo nom de joglar» como la supuesta respuesta real (393 versos) están compuestos en su lengua; pero Alfonso x, después de aceptar que existe una cierta confusión, señala que «pero adhorde nat / es pro ben en Espanha» (vv. 162-163).

72 O, más bien, Guiraut Riquier, porque, aunque Alfonso x haya inspirado, discutido o dado instrucciones sobre el contenido de la *declaratio*, parece más probable que su redacción material sea obra del propio Guiraut.

73 «Aisi es acorsat / per Espanha de dir, / per que pot hom chauzir / als noms, que sabon far» (vv. 184-187).

que se llama *segreles*. En cualquier caso, después de excluir a «cazuros» y «bufos», concluye que:

E silh c'ap cortezia
et ab azaut saber
se sabon captener
entre las ricas gens,
per tocar esturmens,
o por novas comtar
d'autrui, o per cantar
autrui vers e cansos,
o per d'autres faitz bos
e plazens per auzir,
poden ben possezir
aqueu nom de joglar
(vv. 222-233)

Estos versos otorgan la designación de juglar a quienes son, sobre todo, intérpretes, sea tocando, contando o cantando, siempre que sean juiciosos, sepan mantener el comportamiento adecuado en la corte y lo que hagan sea «plazen». Más adelante añade:

e sels, on es sabers
de trobar motz e sos,
d'aquels mostra razos
com los deu hom nomnar:
car qui sap dansas far
e coblas e baladas
d'azaut maistreiasas,
albas e sirventes,
gent e be razos es
c'om l'apel "trobador",
e deu aver honor
per dreg mais de joglar
(vv. 246-257)

Los trovadores configuran, pues, una clase más honorable, la de los que tienen suficientes conocimientos para «trobar motz e sos», es decir, letra y melodía, componiendo *dansas*, *coblas*, *baladas*, *albas* y *sirventes*. Pero todavía existe un grado más:

E dizem que-ls melhors
que sabon essenhar
com se deu capdelar

cortz e faitz cabalos
 en vers et en cansos
 et en autres dictatz,
 c'avem desus nomnatz,
 deu hom per dreg dever
 nomnar e per saber
 don "doctor de trobar"
 (vv. 296-305)

Es decir, la facultad de componer *cansos* y *vers* está reservada a los 'doctores', que saben enseñar y «doctrinar» (v. 306). De este modo, las categorías que interesa tener en cuenta, y que se recogen en la parte final del texto, a modo de conclusión, son tres, de menor a mayor relevancia: *joglar*, o intérpretes, que hay que situar «es-tiers dels trobadors» (v. 355); *trobador*, los que saben crear y transmitir determinados tipos de composiciones, pero que «en cortz no s'entremeton, / mas c'als val-ens trameton / o dizon lur saber» (vv. 363-365); y, finalmente, *doctor de trobar*, que son aquellos «c'ab saber et ab sen / fan verses e cansos» (v. 370-371)⁷⁴. ¿Se podría traducir esta escala en la de 'juglar' / 'segrel' / 'trovador'? Ni la fragmentaria *Arte de trobar* copiada al comienzo de *B* ni las rúbricas presentes en los cancioneros autorizan a afirmarlo, pero, además de que las ocurrencias del término que hemos analizado parecen apuntar a una posición intermedia entre el juglar y el trovador, la realidad es que en nuestro corpus no se encuentra la denominación de *doctor de trobar* y sí en cambio esta de *segrel* que la *declaratio* parece haber olvidado en su parte dispositiva pero que había tenido presente en la expositiva cuando declaraba que «ditz als trobadors / 'segriers' per totas cortz» (vv. 172-173). Si recordamos la *tenson* entre Afons'Eanes do Coton y Pero da Ponte comentada más arriba, podríamos pensar que el oficio era desempeñado por integrantes de una nobleza menor (los *escudeiros*) que se ganaban la vida ejerciendo la juglaría, pero que tenían competencia suficiente para elaborar composiciones propias (aunque no —según la *declaratio*— los géneros considerados más elevados, «vers e cansos»)⁷⁵.

Lo único en lo que parece existir acuerdo es en que el término *segrel* deriva de SAECULAREM, «aggettivo sostantivato che ben si colloca nella serie di cui fanno parte anche *jocularis* e *ministerialis*, così produttiva nell'ambito terminologico

74 Bertolucci (1966: 20), recuerda que Alfonso x —que en las *Cantigas de Santa Maria* se autodenomina siempre *trobador*— distingue también en el *Setenario* entre «omes de corte» y «joglares», cuando dice que su padre Fernando III disfrutaba de la compañía «de omnes de corte que ssabían bien de trobar e cantar, e de joglares que ssopiesen bien [4v] tocar estrumentos; ca desto sse pagaua él mucho e entendía quién lo ffazían bien o quien non» (citamos por el CORDE). Sobre el variado y complejo mundo de la juglaría en la Península Ibérica, véase el esclarecedor panorama proporcionado por Lorenzo Gradín (1995).

75 «Podíamos chamá-los *joglares-fidalgos* (*adelige Löhndichter*), ou trovadores pagos (*bezahlte Hofdichter*)» (Michaëlis [1904 1990, II: 650).

dell'intrattenimento mondano» (Bertolucci 1966: 43)⁷⁶. En cuanto a su significado, Spitzer (1954) propone derivarlo de un uso de *segre* (<SAECULUM) como 'tiempo' en sus aspectos más efímeros y mundanos, lo que permitiría traducirlo como 'divertimiento, regocijo' en expresiones como el francés *buen siegle avoir* o el occitano *menar segle*, sinónimo de *menar festa, joi*, etc.; trae asimismo a colación un verbo francés *siecler* que Godefroy (1968, s.v.) traduce como 'mener une vie mondaine, fréquenter le monde, suivre les déportements du siècle', de tal modo que *segrel* sería algo así como 'hombre que produce la alegría'⁷⁷. Bertolucci, sin embargo, considera que el testimonio de Guiraut Riquier

lo identifica con il trovatore, cioè (restrittivamente) con il compositore, e da questo punto di vista la logica richiederebbe di intendere il «secolare = *segrel*» come «laico», nell'accezione più generica di poeta «non religioso» (Bertolucci 1966: 44).

De esta acepción de 'poeta no religioso', que en este ámbito equivaldría a 'cantor de lírica profana', se podría haber pasado al de 'juglar de corte', por oposición al juglar que discurre por las plazas de villas y burgos entreteniéndolo a un tipo muy diferente de público, y no tendría nada de extraño que caballeros de escasos recursos desempeñasen ese oficio cantando no sólo composiciones ajenas sino también las propias a cambio de algún tipo de dones⁷⁸.

Hasta qué punto todas estas disquisiciones teóricas tenían un referente preciso en la realidad resulta poco evidente del análisis de los textos, pero podrían contribuir a la comprensión del desabrido cierre de nuestra *tenson* por parte de Abril Perez: si el *segrel* es esa especie de trovador profesional que recibe un pago por su trabajo (a diferencia de reyes y nobles, que lo hacían por el mero placer intelectual), no estaría tan lejos del «rafeç'ome» que difícilmente podrá acceder al amor de una «bõa dona», por lo que no estaría en condiciones de competir con Abril Perez (suponiendo que este sí fuese un noble de mayor alcurnia) en lo relativo a la excelencia de la dama cantada (ni, en consecuencia, a la intensidad de la *coita* sufrida por cada uno de los contendientes). Por otra parte, y con independencia de que en la *tenson* Bernal esté sugiriendo que aspira a mostrar su amor por la misma señora que Abril, los escarnios que le dirigen Vuitoron y Pero da Ponte servirían de contrapunto para mostrar la inutilidad de tal pretensión, puesto que la mujer que lo acompaña habitualmente es la inversión de la dama ideal cantada por los trovadores.

76 Explica asimismo los problemas inherentes a la evolución fonética del término, para los que propone como solución pensar en un origen galorrománico del vocablo, con un cambio de sufijo (substitución de -ALIS por -ARIUS).

77 Sería «una manera de ensalzar el prestigio de la profesión juglaresca [...]. / El hidalgo que se hizo juglar pudo acomodarse a esta denominación eufemística. Puede admitirse que *segrel*, *segrier* se formó en Francia [...] sobre el molde de *menestrel*, *menestrier* y fué, después, importado en Galicia y Portugal» (Spitzer 1954: 272).

78 Vid. también, entre otros, Oliveira (1995: 54).

Se ha repetido en múltiples ocasiones que la literatura románica medieval es una historia de familia. Al menos para la lírica, ésta es una realidad incuestionable: el primer trovador conocido (en realidad, el primer autor culto, de nombre conocido, en lengua románica) es Guilhem de Peitieu, el VII conde de Poitiers y IX duque de Aquitania, nacido en el año 1071 y muerto, después de una vida realmente activa en múltiples aspectos, en 1126². A él y a sus descendientes debemos en muy buena medida la existencia de un magnífico corpus trovadoresco desarrollado en al menos cuatro lenguas distintas (por orden cronológico, provenzal u occitano, francés, gallego —o gallego-portugués— e italiano —más específicamente, en su primera época, siciliano—).

La brevísima *vida* de Guilhem que transmiten los cancioneros contiene los elementos esenciales para seguir nuestro razonamiento:

Lo coms de Peitieu si fo uns del majors cortes del mon e dels majors trichadors de dompnas, e bons cavalliers d'armas e larcs de dompnejar; e saup ben trobar e cantar. Et anet lonc temps per lo mon per enganar las domnas. Et ac un fill, que ac per moiller la duquessa de Normandia, don ac una filla que fo moiller del rei Enric d'Engleterre, maire del Rei Jove e d'En Richart e del comte Jaufre de Bretaingna (Boutière – Schutz 1964: 7).

Ese hijo, Guillermo X de Aquitania, no parece haber practicado el arte de trovar, pero sí supo reunirse de trovadores, como probablemente había hecho ya su padre, aunque en este caso no se nos hayan conservado más pruebas fehacientes de ello que su amistad con otro noble señor, el vizconde Ebles II de Ventadorn, al que los documentos de la época y otros testimonios muestran como buen poeta, pese a que los cancioneros no transmitan composiciones atribuidas a él.

- 1 Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación *O rei don Denis e os trobadores da súa época* (09SEC023204PR), subvencionado por la Xunta de Galicia.
- 2 Entre las numerosas ediciones y estudios sobre su obra, pueden verse, por ejemplo, Bec (2004), Bianchini (2000), Eusebi (2006), Pasero (1973), Ch. Payen (1980).

Guillermo x fue, en efecto, mecenas de al menos dos de los trovadores más antiguos después de Guilhem de Peitieu: Marcabru³ y Cercamon⁴. El primero de ellos es autor de algunos de los textos más reproducidos en los cancioneros, y que más han despertado el interés de la crítica, sea por su carácter de pioneros (se le atribuye la primera pastorela conocida, por ejemplo, así como la primera canción de cruzada o la primera *tensó*) sea por el tono de crítica amarga que se desprende de una parte de sus composiciones. En cualquier caso, Guillermo x está completamente a salvo de sus críticas, e incluso le dedica algunos elogios, como sucede con *Aujatz de chan, com enans'e meillura*, canción en la que manifiesta su esperanza de que se restauren las virtudes morales y caballerescas en las personas de tres príncipes de la época: el propio Guillermo («Coms de Peiteus, vostre pretz ameillura», VII, v. 25)⁵, Alfonso Jordan de Tolosa y Alfonso VII de Castilla.

En cuanto a Cercamon, conviene recordar que dedica un *planh* (que envía, precisamente, al Ebles de Ventadorn citado más arriba) a la muerte de su señor:

Lo plainz es de bona razo
que Cercamonz tramet N'Eblo
(IX, vv. 49-50)⁶

Este lamento fúnebre, la primera muestra conservada del género en la literatura románica medieval, tiene la particularidad de que hace referencia a la muerte del duque al término del Camino de Santiago⁷:

Saint Jacme, membre-us del baro
qe denant vos jai pelegris.
(IX, vv. 53-54)

Leonor, la hija mayor del difunto y nieta, por tanto, del primer trovador, es encomendada al rey de Francia (que la casaría con su hijo, el futuro Luis VII), como se deduce de otros versos del mismo *planh*:

Plagnen lo Norman e Franceis,
e deu lo be plagner lo reis
cui laisset la terra e-l creis ('vástago')
(VII, vv. 37-39)

3 Vid., entre otros, Gaunt–Harvey–Paterson (2000).

4 Una de las ediciones más recientes y completas de este trovador es la de Rossi (2009).

5 Cfr. Gaunt–Harvey–Paterson (2000: 134).

6 Cfr. ed. Rossi (2009: 140).

7 Vid. al respecto Rossi (2010).

Cercamon y, sobre todo, Marcabru se cuentan entre los primeros trovadores occitanos que fueron bien acogidos en las cortes de la Península Ibérica⁸, en las que buscaron acomodo a la muerte del señor de Poitiers y Aquitania, y por las que Marcabru predicó la necesidad de tomar parte en las cruzadas⁹. Pero ahora nos interesa prioritariamente continuar con la historia de familia de los señores aquitanos.

Leonor es la figura clave que aglutina a su alrededor toda la literatura que se produce en el siglo XII, en Francia y Gran Bretaña, en lengua occitana y francesa, así como en la variedad de esta que conocemos como anglonormando. Nació en torno a 1122, y fue educada en el ambiente culto y refinado que la corte de su padre había heredado de su abuelo. Aprendió varias lenguas además de la propia, empezando por el latín y el francés, y se habituó al contacto frecuente con trovadores, juglares y músicos de diversas procedencias. Se casó con Luis VII de Francia en Burdeos el 25 de julio de 1137, y pocos días después fueron coronados en Poitiers como duques de Aquitania, pero marcharon ya hacia París como reyes de Francia, porque en las mismas fechas murió el rey Luis VI¹⁰.

La corte parisina era entonces mucho más ruda que la de Poitiers, por lo que no tardó en llamar a su lado a caballeros y trovadores de su patria y en crear un estilo de vida próximo a aquel en que se había criado. Sólo permanecería en la corte de Francia doce años, pero fueron suficientes para cambiarla por completo, y también para ejercer una enorme influencia personal y política sobre el rey, con el que tuvo dos hijas: María y Aelis, ambas —especialmente la primera, María de Champagne— potenciadoras asimismo de la creación literaria¹¹. En 1147, la reina acompañó a su marido en la segunda Cruzada y quedó fascinada por el lujo de la corte bizantina. Fue durante esta expedición cuando las desavenencias entre la pareja real se hicieron evidentes y, aunque continuaron juntos hasta 1152, un concilio celebrado en marzo de este año acabó declarando la nulidad del matrimonio por razones de consanguinidad.

La nulidad devolvió a Leonor sus dominios aquitanos, por lo que regresó a Poitiers y, dos meses después, contrajo nuevo matrimonio con un joven once años más joven que ella, al que es posible que hubiera conocido en París el año anterior con ocasión de un proceso feudal: Enrique Plantagenêt, conde de Anjou, duque de Normandía y aspirante a la corona de Inglaterra, que debería corresponderle por

8 Y en otros lugares, naturalmente. *Vid.*, por ej., Boissonnade (1922), Roncaglia (1950).

9 Sobre la presencia de trovadores occitanos en las cortes hispánicas sigue siendo fundamental el trabajo de Alvar (1977).

10 La bibliografía referida a Leonor es abundantísima, y no siempre es fácil distinguir entre la información rigurosa y la que mezcla historia con leyenda. Para un estado de la cuestión pueden verse, entre otros, Buschinger-Masse (2002), Lomenech (1997), Markale (2000), Minella (2007), Owen (1994), Verseuil (1991).

11 *Vid.*, entre otros, Labande (1984).

vía materna pero que detentaba su pariente Etienne de Blois, quien finalmente lo designó sucesor antes de morir. Esta circunstancia permitió que Enrique y Leonor fuesen coronados en Westminster en diciembre de 1154. Tenían ya un hijo, llamado Guillermo como sus antepasados (también por vía paterna: Guillermo el Conquistador), que moriría a los tres años. Pero después de él nacieron Enrique, Matilde, Ricardo, Jaufré (Godofredo), Leonor, Juana y Juan. En 1170, Ricardo fue proclamado duque de Aquitania y Enrique fue coronado como 'joven Rey' asociado al trono de su padre.

Aunque las disputas, intrigas y luchas familiares fueron constantes (recordermos cómo sirvieron de inspiración a Bertran de Born¹² para componer sus espléndidos sirventeses políticos), la política matrimonial de los reyes de Inglaterra fue muy meditada: Enrique se casó con una hija del segundo matrimonio de Luis VII de Francia, Matilde con Enrique el León (su hijo Otón IV será luego coronado emperador de Alemania), Leonor con Alfonso VIII de Castilla (Blanca, la hija de estos, se desposaría más tarde con Luis VIII de Francia), Jaufré con la heredera del ducado de Bretaña, Juana con el rey de Sicilia.

Pero prestemos atención al papel de Leonor como continuadora de la labor de mecenazgo de su padre y su abuelo. Durante su etapa parisina, se encargó de hacer llegar a la corte a trovadores procedentes del Sur, al mismo tiempo que pudo servir de inspiración a episodios narrados (o a personajes descritos) en textos épicos como la *Pèlerinage Charlemagne*, la *Chanson de Guillaume* o el *Girart de Rossillon*. De todos modos, el período de esplendor literario se produce sobre todo a lo largo de la segunda mitad del siglo XII, es decir, en ese medio siglo (recordemos que muere en 1204) en el que ella fue reina (reina madre desde 1189) de Inglaterra, y de manera particular a partir de 1170¹³, cuando se instala en Poitiers con su hijo Ricardo, su cuñada María de Francia (hermana bastarda de Enrique II) y su hija María de Champagne, y se rodea de trovadores (el propio Ricardo Corazón de León compone canciones trovadorescas¹⁴).

Enrique II era también un hombre culto, y juntos emprenden desde su matrimonio un proceso de consolidación y engrandecimiento de la dinastía Plantagenêt presentándola como la reencarnación de los tiempos gloriosos del rey Arturo¹⁵. Por ello, parece que fue la propia Leonor la que encargó a Robert Wace¹⁶ la adapta-

12 Vid. Gouiran (1985, 1987).

13 Con un período de silencio mientras permanece encarcelada por orden de su esposo, entre 1173 y la muerte de éste en 1189.

14 Sólo se conservan dos composiciones suyas: una en francés y la otra con una versión en francés y otra en provenzal.

15 De hecho, cuando nace el hijo póstumo de Jaufré (y puesto que el heredero Enrique había muerto antes sin descendencia), Enrique lo hace llamar Arturo, con el sueño de que unifique la Grande y Pequeña Bretaña (de su madre heredaría el ducado de Bretaña) y se convierta en el rey Arturo redivivo.

16 Al menos, él se la dedicó.

ción al francés de la *Historia Regum Britanniae*, es decir, lo que conocemos como *Roman de Brut*, que servirá de impulso a la configuración de todo el ciclo artúrico. Es también en torno a ellos donde Bérout, primero, Thomas, después, dan forma a la historia de Tristán e Iseo, que Leonor conocía probablemente desde niña¹⁷; donde Benoît de Sainte-Maure adapta el *Roman de Troie*, y probablemente también donde se configuran otros textos claves para el desarrollo de toda la literatura posterior, como el *Roman de Thebes* o el *Roman d'Eneas*.

Chrétien de Troyes, trovador y narrador en verso, se mueve en el mismo círculo, protegido directamente por María, la hija de Leonor, que, sin duda, es quien sigue más de cerca los pasos de su madre como mecenas de escritores, pues no sólo está documentado a su lado Chrétien sino también, por ejemplo, Andreas Cappellanus, autor del tratado teórico *De Amore*, inspirado en Ovidio (cuyo influjo es perfectamente perceptible en bastantes trovadores) y que alcanzó una enorme difusión en la Edad Media. El matrimonio de esta María con Enrique I de Champagne da origen, a su vez, a una importante saga familiar, pues uno de sus hijos será rey de Jerusalén, otra se casará con Balduino de Flandes... y, sobre todo, nos interesa constatar (para no salirnos de la literatura) que la sucederá al frente del condado de Champagne (del que es regente desde la muerte de su esposo en 1182) su hijo Thibaut (Teobaldo) III, que se casa con Blanca de Navarra (hija de Sancho VI), y que de este matrimonio nacerá uno de los más insignes representantes de esta familia de literatos, el trouvère Thibaut de Champagne, IV como conde de Champagne, y I como rey de Navarra.

Thibaut es, sin duda, el *trouvère* más célebre de su tiempo y uno de los más prolíficos¹⁸. Es autor de 71 composiciones líricas variadas, y en ellas hace gala de un gran virtuosismo técnico y verbal, así como de una cierta desenvoltura irónica hacia el código de la *fin'amor*. Además, hizo pintar sobre los muros de sus palacios de Troyes y de Provins escenas derivadas de sus canciones de amor, un amor que —cuenta la leyenda— parece haberle inspirado su prima la reina Blanca de Castilla (él fue educado en la corte de Felipe Augusto, rey de Francia), madre de San Luis e hija de Alfonso VIII y de Leonor Plantagenêt¹⁹.

Pero volvamos un poco atrás, para recordar de nuevo que Leonor de Aquitania preside la corte en la que triunfan trovadores como Peire Rogier, Peire d'Alvernha, Bernart Marti... y, sobre todo, uno de los más conocidos, Bernart de Ventadorn, que le dedica algunas de sus piezas más logradas. Si hacemos caso a la vida de

17 No tiene, por lo tanto, nada de extraño que Bernart de Ventadorn utilice el *senhal* de Tristán, y que sea él también quien diga, por ej., que «plus trac pena d'amor / de Tristan, l'amador, / que-n sofri manhta dolor / per l'zeut la blonda» (*Tant ai mon cor ple de joya*, IV, vv. 45-48). Vid. Lazar (1966: 74), Mancini (2003: 136).

18 Vid. Wallensköld (1925).

19 Por cierto, parece que fue su propia abuela, la mismísima Leonor de Aquitania, quien, con casi 80 años, se desplazó a Castilla para conocer a sus nietas y decidir cuál debía contraer matrimonio con el heredero del trono de Francia, Luis VIII, sellando con ello la paz entre Juan sin Tierra y Felipe Augusto.

Bernart, su proximidad a Leonor se data con anterioridad a la coronación de esta como reina de Inglaterra:

Et el s'en parti e si s'en anet a la duchesa de Normandia, qu'era joves e de gran valor e s'entendia en pretz et en honor et en bendig de lausor. E plasion li fort las chansos e-l vers d'En Bernart, et ella lo receup e l'acuilli mout fort [...] Et estan ab ella, lo reis Enrics d'Englaterra si la tolç per moillir e si la trais de Normandia e si la menet en Anglaterra. En Bernartz si rimas de sai tristz e dolentz, e venc s'en al bon comte Raimon de Tolosa, et ab el estet tro que-l coms mori [...] (Boutière – Shutz 1964: 20-21)²⁰.

Muchos de estos trovadores estaban presentes en algún acontecimiento relacionado con la familia de Leonor que Peire d'Alvernha habría aprovechado para «poner en escena» su famosa galería satírica *Cantarai d'aquestz trobadors*, por la que (antes de dedicar la última estrofa a reírse de sí mismo) desfilan otros 12 autores (Bernart de Ventadorn entre ellos), de cuatro de los cuales no se ha conservando ninguna composición. Aunque todavía se discute al respecto²¹, existe un cierto consenso en aceptar que este texto se puede datar en 1170²², un año realmente importante para la familia Plantagenêt, pues coincide con la coronación del Joven Rey, con el nombramiento de Ricardo como duque de Aquitania... y con el matrimonio de Leonor Plantagenêt con el rey Alfonso VIII de Castilla.

Esta boda (o el viaje previo de la novia, o cualquier fiesta celebrada con tal motivo) parece un buen pretexto para que se reúnan trovadores que, de alguna manera, pertenecen al círculo de Leonor de Aquitania y de su familia. De hecho, una de las vías principales de entrada de la lírica trovadoresca en la Península Ibérica pudo ser precisamente tal unión, pues la nueva reina estaba habituada a una corte en la que esta actividad era constante. Aparte de que existe constancia precisa de la presencia de trovadores occitanos, contamos con el testimonio de Raimon Vidal de Besalú, que presentó ante Alfonso VIII y Leonor el relato de un celoso burlado que el propio rey bautizó como *Castiagilós*²³.

Estamos, pues, en el siglo XII, y algunos lustros antes de que aparezcan (a juzgar por la producción que ha llegado a nosotros en los cancioneros) cantigas gallego-portuguesas. Pero ya hemos podido comprobar cómo dos generaciones distintas de la misma familia (el Guillermo x peregrino, y su nieta Leonor) han debido atraer a distintos trovadores a tierras peninsulares.

20 Algunas de sus composiciones, sin embargo, dan a entender que la siguió a Inglaterra, pues, por ej., en *Lancan vei per mei la landa*, dice que «Faihz es lo vers tot a randa, / si que motz noi descapdoha, / outra la terra normanda, / part la fera mar prionda» (VI, vv. 36-39, Lazar 1966: 174). Y añade en la segunda tornada que «pel rei sui engles e normans» (VIII, vv. 46-48).

21 Por ejemplo, Rossi (1995), cree que más bien tiene que ver con Alfonso II de Aragón y el conde de Tolosa.

22 Vid. Roncaglia (1967).

23 Vid. Tavani (1999). El rey (sobre cuya identificación puede verse, entre otros lugares, p. 81) pone ese nombre al cuento en el v. 442 (Tavani 1999: 108).

Y, aunque no podamos detenernos en los detalles de la transmisión, es evidente que esa línea de familia ha continuado siendo un eje central en la lírica gallego-portuguesa, dominada por dos reyes que no se han limitado a ejercer la función de mecenas sino que se cuentan entre los mayores productores de textos líricos (sobre todo si, en el caso de Alfonso x, sumamos las *Cantigas de Santa Maria* a sus cantigas profanas, satíricas en su mayor parte), los dos —como no podía ser menos— emparentados entre sí (abuelo y nieto) y, además, descendientes directos de los duques de Aquitania merced a aquel matrimonio de Alfonso VIII con Leonor Plantagenêt, pues una hija de estos, Berenguela, se casó con Alfonso IX de León, haciendo con ello posible que su hijo, Fernando III el Santo, uniese de nuevo (y ahora con carácter definitivo) las coronas de Castilla y León (a la que ya se habían sumado las de Asturias y Galicia) y las transmitiese, a su vez, a su hijo Alfonso x.

Alfonso x se rodeó de trovadores desde su juventud, llegando a tener su propia corte cuando todavía era sólo el príncipe heredero²⁴, y debió de transmitir a su nieto Don Denis esa misma pasión por el canto cortés, pues Don Denis aglutinó a su alrededor un importante círculo de trovadores, entre los que se contaron sus propios hijos: D. Afonso Sanchez y D. Pedro de Barcelos; el segundo representa, además, un importante eslabón en la tradición manuscrita de la lírica gallego-portuguesa, pues en su testamento lega un *Libro das Cantigas* de su propiedad a su sobrino Alfonso XI de Castilla (a quien, por otra parte, se atribuye una cantiga de amor en castellano, conservada en los cancioneros gallego-portugueses conocidos, respectivamente, como *B* y *V*²⁵).

Como señala en un célebre trabajo Ferrari (1984)²⁶, existen, por ejemplo, influencias directas de Bernart de Ventadorn en Don Denis, a pesar de la distancia cronológica entre ambos y de que el trovador occitano no pisó tierras peninsulares. Y estas influencias sólo hallan explicación porque las relaciones literarias entre las cortes ibéricas y las ultrapirenaicas son, de hecho, relaciones dinásticas, que probablemente permitieron incluso que llegase, primero, hasta Alfonso x, y luego también hasta Don Denis, por vía familiar, algún cancionero occitano. En el caso de Don Denis, estas relaciones dinásticas se incrementan porque su matrimonio con Isabel (Santa Isabel de Portugal) lo vincula a otra familia en la que la creación lírica gozaba de una importante tradición, la de su antepasado Alfonso II de Aragón, trovador él mismo en occitano.

24 Vid., por ejemplo, Resende de Oliveira (2010).

25 Se trata, sin lugar a dudas, de una interpolación tardía transmitida como B607/V209, lo que parece indicar que figuraba ya en el antecedente de ambos, copiada probablemente en algún espacio vacío al final de un folio. Vid. al respecto, entre otros, Beltrán (1985b).

26 Vid., en particular, el cuadro genealógico que presenta como apéndice. Existe abundante bibliografía relativa a huellas de trovadores transpirenaicos en los gallego-portugueses; a modo de ejemplo, véanse, entre otros, Canettieri–Pulsoni (1995), Fidalgo (2008), Lorenzo, Gradín (1991, 1994), Ron Fernández (1993), etc.

Para la Prof. Ferrari, las relaciones entre la producción occitana (quizás también, al menos parcialmente, la francesa) y la gallego-portuguesa se pueden reconducir a dos filones de influencia, bien diferenciados a la vez que paralelos e interrelacionados. Por una parte, el influjo «culto», que habría penetrado a nivel de escritura a través de los cancioneros antiguos, ligado a relaciones dinásticas y cortesanas, propio de personajes de rango elevado y de cultura refinada. Por la otra, un influjo más «popular», que habría penetrado a nivel de oralidad a través de las vías de peregrinación, de comercio y de la propia «reconquista», con el canto de los juglares (hay constancia de su presencia en las cortes peninsulares: Picandon, etc.).

Gonçalves (1992) aportó pruebas adicionales de la transmisión por vía familiar de esta corriente lírica al demostrar, por ejemplo, que la famosa cantiga de Don Denis *Levantou'sa velida*²⁷ retoma el término *alba* de una de las *Cantigas de Santa Maria* (la 340) de su abuelo y que éste, a su vez, estaba empleando la estructura estrófica de un *alba* occitana de Cadenet.

De todos modos, la transmisión a través de esas familias reales explica bien que el conocimiento de la lírica trovadoresca haya llegado a las cortes peninsulares, pero no que, una vez implantada aquí, se haya expresado en gallego-portugués, sobre todo si tenemos en cuenta que con quien se casa Leonor Plantagenêt es con el rey de Castilla, no con el de León. Por otra parte, Alfonso X es el «normalizador» del castellano como lengua a la que traducir y en la que redactar una gran cantidad de obras científicas, jurídicas, técnicas, etc., pero mantiene —y cultiva con enorme soltura— la lírica (y no sólo la trovadoresca, sino también la religioso-narrativa de las *CSM*) en gallego-portugués, modalidad que estaba ya perfectamente asentada para esos usos desde decenios anteriores.

La falta de datos seguros relativos a las primeras generaciones de trovadores peninsulares impedía hasta la fecha ofrecer propuestas plausibles relativas a la época y a las circunstancias que pudieran explicar la adopción del gallego-portugués como vehículo de expresión de un código poético que, irradiando desde la mitad meridional de las Galias, estaba llegando a los confines de la Europa occidental. En un trabajo de hace casi veinte años (Brea 1994), pasamos revista²⁸ a los reinados de Fernando II y Alfonso IX, ambos enterrados en la catedral de Santiago de Compostela como reyes de Galicia que eran, y buscamos información sobre las familias nobles más poderosas del siglo XII, para acabar reconociendo que entreveíamos piezas sueltas de un rompecabezas que no lográbamos recomponer. En efecto, los nombres de trovadores transmitidos por la *Tavola Colocciana*²⁹ como

27 Sobre este texto, véase también Brea (2000a).

28 Después, naturalmente, de hacer referencia a la época de Dña Urraca y el arzobispo Gelmírez (y a la relación directa de éste con el propio Guilhem de Peitieu, documentada al menos por una carta que figura como anexo a la *Historia Compostellana*), así como al reinado de Alfonso VII.

29 Vid. al respecto Gonçalves (1976).

los más antiguos parecían llevarnos lejos de Galicia y de Portugal (aunque siguiendo de algún modo el Camino de Santiago), y el único texto que podía contener indicaciones históricas datables (un sirventés de Johan Soarez de Paiva) se sitúa en torno a 1200³⁰, en fechas próximas a la composición del famoso *descort* plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras³¹; la única conclusión evidente parecía ser que antes de 1200 se conocía ya una lírica culta en gallego-portugués, pero poco más que elucubraciones se podían establecer a partir de ese dato, aunque algunos investigadores apuntasen informaciones e hipótesis de enorme interés³².

La situación, sin embargo, ha cambiado sensiblemente en los últimos años, gracias, de un modo especial, al trabajo sistemático y atento sobre manuscritos inéditos llevado a cabo por Souto Cabo³³, que ha logrado desentrañar los lazos familiares precisos para atar los cabos sueltos que ya se conocían en parte y conducirnos de nuevo a la misma capilla real compostelana donde yacen actualmente (no es su enclave originario) los reyes mencionados. Los acompaña un personaje clave, punto crucial de una dinastía sin la que difícilmente se podría entender la génesis y evolución de la lírica gallego-portuguesa: D. Pedro Froilaz, conde de Traba, preceptor de Alfonso VII y cuyos descendientes fueron emparentando con las más importantes familias, no sólo las originarias del Occidente peninsular sino también las procedentes de su mitad oriental, e incluso del otro lado de los Pirineos (como los Cabrera y los Urgell).

La lectura atenta del último libro de Souto Cabo (2012c), y la revisión de las tablas genealógicas que ofrece como apéndice, permite advertir un hecho que ya había sido una constante en la transmisión de la literatura occitana: todo gira en torno a la línea femenina de una familia, en este caso la familia Traba³⁴, algo que enmascaraban las referencias a los apellidos paternos, pero que ya dejaba entrever aquella rúbrica que acompañaba a la *tensó* entre Pai Soarez de Taveirós³⁵ y su hermano Pero Velho cuando señalaba que ambos estaban «en cas dona Maior»³⁶, esposa de D. Rodrigo Gómez de Trastámara. En cualquier caso, el dato relevante es esta posibilidad de articular una red de relaciones familiares en las que van apareciendo mujeres de ese tronco familiar que emparentan con casi todos los que ocupan algún lugar destacado en los reinos del occidente peninsular. Con esta nueva visión,

30 Vid., entre otros, Alvar (1986a), Miranda (1997b).

31 Sobre esta composición existe una abundante bibliográfica, en buena parte comentada y citada en Tavani (1986-1987).

32 Vid., sobre todo, Oliveira (1989, 1993, 1994, 1997, 1998a), Miranda (1998, 2004), Monteagudo (2004, 2008).

33 Pueden verse, entre otros, Souto Cabo-Vieira (2002, 2004), Souto Cabo (2004, 2011, 2012c).

34 Vid., entre otros, Barón Faraldo (2006), López Sangil (1996, 2005), Pallares-Portela (1993).

35 Vid. Vallín (1993, 1996a).

36 Vid. el sugerente estudio de Vieira (1999).

las piezas empiezan a encajar en el rompecabezas y, dado que hablamos de los núcleos nobiliarios dominantes en las cortes regias, la adopción del gallego, lengua materna de estas familias y en la que posiblemente fueron educados los propios reyes, se presenta como un hecho natural.

Cuando se estudian las características formales de la lírica trovadoresca en general, suele partirse del principio de que cada estrofa constituye una unidad melódica que se repite sin variaciones notables en todas las que configuran la composición; de hecho, la práctica de copia habitual en los cancioneros transcribe la notación musical habitualmente en la primera estrofa y la omite (por innecesaria o reiterativa) en el resto². Por eso se resaltan en los tratados casos como el *descort*, caracterizado precisamente por romper ese precepto³.

La iteración de la melodía suele conllevar, en el plano textual, la repetición de los esquemas métrico y rimático, si bien son admitidos en ambos pequeños cambios, como pueden ser el empleo de rimas masculinas o femeninas, o la disposición de las rimas atendiendo a diversas posibilidades (*singulares, unisonantes, alternativas, dobras*, etc.) que no suponen alteración del esquema básico. Basta consultar los repertorios métricos de las diferentes tradiciones⁴ para advertir que el principio de «isotrofismo» se cumple en la mayoría de los casos. Sin embargo, existen varios tipos de excepciones a esta norma general⁵, y es de uno de ellos de lo que vamos a ocuparnos aquí, pues está directamente relacionado con la existencia de *refrán* o estribillo.

1 Este trabajo es un resultado parcial de los proyectos de investigación *El debate metaliterario en la lírica románica medieval* (FFI2011-26785), subvencionado por el MICINN, y *O rei don Denis e os trovadores da súa época*, financiado por la Xunta de Galicia dentro de su programa de proyectos sectoriales (09SE-CO23204PR).

2 La tornada (o tornadas) puede llevar melodía propia o repetir la de los últimos versos de la estrofa.

3 «Descortz es dictatz mot divers, e pot haver aytantas coblas coma vers sos a ssaber de.v. a.x. lasquals coblas devon esser singulares, dezacordablas. e variablas. en acort, en so. et en lengatges. E devon esser totas dun compas o de divers» (Gatien-Arnoult 1977: 342). Sobre el *descort*, *vid.*, entre otros, Baum (1971), D'Heur (1968), Lang (1899). Y, naturalmente, el libro de Canettieri (1995).

4 En particular, para la tradición occitana, el de Frank (1966); para la gallego-portuguesa, Tavani (1967a); para la francesa, Mölk-Wolfzettel (1972). Aunque la situación es un poco diferente para la lírica italiana, por motivos diversos, como la carencia de música o la expansión del soneto, *vid.* también Antonelli (1984) y Solimena (1980).

5 De hecho, esta contribución forma parte de un trabajo más extenso —que estamos elaborando en colaboración con Gerardo Pérez Barcala— que pretende analizar todas las variaciones presentes en la lírica gallego-portuguesa.

En efecto, en la lírica gallego-portuguesa una de las modificaciones (conscientes o no) más frecuentes del esquema rimático se produce en las cantigas de refrán que siguen el modelo de las *cobras singulares*⁶, cuando en (alguna de las estrofas una de las rimas empleadas coincide con una del refrán⁷ (sin que ello afecte, obviamente, a la unidad melódica ni a la distribución básica de las rimas).

Entre los primeros ejemplos conservados de esta alteración, podemos citar *Senhor, esta coita que ei*, de Nun'Eanes Cêrzo (104,7)⁸, que utiliza un esquema único⁹, reproducido como abcbDAD (Tavani 1967a, 232:1) para las dos primeras estrofas, pero como abcbDED (Tavani 1967a, 253:1) para las dos restantes, porque el segundo verso del refrán («ca eu ja non lh'o rogarei») rima con el primer verso de I y II («[...] que ei» y «[...] o roguei», respectivamente), pero no con el correspondiente de III y IV, que terminan en «meu mal» y «vos non val». La estructura, por supuesto, es mucho más compleja, puesto que en este caso no se trata de *cobras singulares*, sino de *cobras dobras*¹⁰, entrelazadas por la rima *c* (-i), con lo que la «palabra perdida» marca el elemento de unión entre todas las estrofas¹¹.

Similar es el caso de *Como morreu quen nunca ben*, de Pai Soarez de Taveirós (115,3), que consta de cuatro estrofas de sólo cinco versos —de los que el último constituye el refrán— cada una; se trata de *cobras singulares* con un esquema rimático abbaC, que en la estrofa III se convierte en abbaA, porque la rima *a* es en -eu, como la del refrán¹². Y de *Pois naci nunca vi Amor*, de Nuno Fernandez Torneol (106,14), donde el frecuente esquema abbaCC, presente en las estrofas II – IV, se

- 6 Puede tratarse también de cantigas que combinan una rima *singular* con otra *unisonante*, o que repiten una de las rimas de una estrofa en posición diferente en otra.
- 7 Para algunos casos cabe, al menos, una duda razonable en relación con la existencia de cambios; pensemos, por ejemplo, en *Vedes, fremosa mia senhor*, de Fernan Rodriguez de Calheiros (47,31), que mantiene unisonante la rima *a*, entre otras razones, porque el primer verso de todas las estrofas termina con la palabra-rima *mia senhor*; pero cambia la rima *b* (I: -ei, II: -al, III: -er, IV: en). Los versos del refrán riman en -er, por lo que el esquema es el tan frecuente ababCC; la duda surge en la tercera estrofa, en la que la rima *b* es también en -er: si los rimantes mantuvieran el timbre etimológico, «viver» (v. 2), futuro de subjuntivo, tendría /ε/, aunque ello supondría asimismo un timbre abierto para el infinitivo «dizer» (?), frente al cerrado de los infinitivos del refrán, «creer» y «morror». Tavani (1967a, 85:3) se inclina por la coincidencia total de las rimas —aunque conlleve que el futuro de subjuntivo tenga también timbre cerrado—, lo que supone una variación del esquema a ababBB en esa tercera estrofa.
- 8 Reproducimos los textos (y su codificación) a partir de la base de datos *MedDB*.
- 9 No lo hemos localizado tampoco en los repertorios —citados arriba— de Frank, para los *trobadors*, o Mölk-Wolfzettel, para los *trouvères*.
- 10 En I y II, *a* = -ei, *b* = -er, *c* = -i, *D* = -er; en III y IV, *a* = -al, *b* = -or, *c* = -i, *D* = -er, *E* = -ei.
- 11 Como pone de manifiesto en otros casos Rodríguez Castaño (1999).
- 12 Esto permite también la paronomasia *morreu* (III, v. 4)–*moir'eu* (refrán). La cantiga presenta otra repetición no sistemática en posición de rima (derivada de la reutilización de la rima *a* (-en) de I como rima *b* de IV), que podría ser una *palabra volta* o un recurso relacionado con el paralelismo: «Como morreu quen nunca ben» (I, v. 1)–«dona que lle nunca fez ben» (IV, v. 2).

convierte en I en el más escaso abbaAA, porque la rima del refrán (-or) coincide con la utilizada aquí como *a*¹³, igual que acontece en Afonso Lopez de Baian, donde la misma secuencia abbaCC se presenta en I como abbaBB¹⁴.

También responde a idéntico principio *Sennor, queixo me con pesar*, de Pero Garcia Buralês (125,53)¹⁵, donde el mismo modelo abbaCC se convierte en abbaBB en la tercera estrofa¹⁶ por emplearse como rima *b* la misma (-er) del refrán, permitiendo con ello la repetición de la última palabra del refrán (*aver*) como riman- te también en el v. 3 de esta estrofa¹⁷. Y no está alejado de estos *Senhor fremosa, vejo-vus queixar*, de Roi Queimado (148,23)¹⁸, en la que una versión reducida de

- 13 La composición muestra un particular ruego del trovador a la dama: si no logra protegerlo (*amparar*) contra la muerte con que lo amenaza Amor, desea que, por lo menos, le muestre a este «matador», por- que siempre oyó hablar de él pero nunca logró verlo. El verbo *matar* está presente a lo largo de toda la cantiga y se ve reforzado por la reiteración de *matador* como rimante del primer verso del refrán (*vid.* al respecto Corral Díaz 2004), pero, además, el infinitivo se repite en posición de rima en el v. 3 de I y el v. 2 de II (del mismo modo que *rogar* en el v. 3 de II y de III), gracias a la hábil combinación de las rimas: *lb = iib = iiib* (en IV, deja de ser -ar, para convertirse en -er); *a* se mantiene diferente en todas las estro- fas (-or / -en / -ei / -i), pero en la primera coincide con los dos versos de refrán, que se convierten así en C en las tres estrofas restantes.
- 14 Billy (2003: 24) estudia estos textos como ejemplos de *replicatio*: «Quando è testualmente autonomo, non è raro che la parte libera della strofa si dissocia dal ritornello nelle composizioni a *coblas singulares* come 6,6 di Afonso Lopez de Baian, cosa che può ugualmente verificarsi malgrado la presenza di *rimas unissonans*, come in Nuno Fernandez».
- 15 Otra cantiga del mismo trovador presenta un recurso semejante, pero más complejo, que da lugar a la aparición de dos esquemas rimáticos únicos en nuestro corpus, uno en cada una de las dos estrofas que la componen: abbaBBC (I) y abbaCCD (II). La modificación, en este caso, consiste en variar en la segunda estrofa la rima de los versos cinco y seis (que en la primera coincidía con los versos 3 y 4), aun- que la del verso de refrán sea en los dos casos la misma que en el verso previo; además, la rima *c* de II (-en) retoma la rima *b* de I: *la* = -er, *lb* = -en, *lc* = -or / *IIa* = -al, *iib* = -ar, *IIc* = -en, *IID* = -or.
- 16 Es el mismo cambio que encontramos en *Que muytos me preguntarán*, de Johan Garcia de Guilhade, aunque aquí, como hay cuatro estrofas, se produce en IV. El artificio más visible de esta cantiga es la repetición (*¿dobre?*) que presenta la secuencia en rima en los dos versos del refrán: «moyr'eu, porque non vej'aquí / a dona que non vej'aquí».
- 17 La rima *a* es: I=-ar, II=-eus, III=-on; *b* es: I=-i, II=-en, III=-er (como el refrán).
- 18 En realidad, las analogías entre estas dos composiciones son bastante mayores: dejando a un lado el hecho de que Buralês emplea versos octosílabos y Queimado —además de cerrar las tres estro- fas con una *finda* de un solo verso— prefiere los decasílabos (lo que, de algún modo, compensa- ría la presencia de un verso más por estrofa en Buralês), los dos insisten en el uso de términos tan significativos como *queixar* (125,53: I y III, vv. 1 y 4; II, vv. 1, 3 y 4 / 148,23: I y II, vv. 1 y 3), que ambos colocan en posición de rima en la primera estrofa (Buralês en el v. 4, Queimado en el 1), o *dereito* (125,33: I, v. 3 / 148,23: I, v. IV), que alterna con *razon* (125,33: III, v. 4 / 148,23: III, v. 1, en los dos ca- sos en rima con *coraçon*, situado así en posición inversa: III, v. 1 en Buralês, III, v. 4 en Queimado). Y los dos terminan el segundo verso de I con la secuencia *vus vi* y el segundo y tercero de II con *ben* y *en* respectivamente. Además, son coincidentes las rimas de la primera estrofa (*a*=-ar, *b*=-i, *C*=-er) y de la tercera (*a*=-on, *b* / *B*=-er), así como —por la razón apuntada— la rima *b* de II. Lorenzo Gradín-Marcenaro (2011: 179) ponen también de relieve las relaciones entre la cantiga de Queimado y una de Don Denis (25,117) que comienza con idéntico *incipit*, pero que está construida como canti- ga de *mestría*.

este esquema, abbaC (el mismo que veíamos arriba para Pai Soarez), se convierte en ejemplar único de abbaB¹⁹ en la tercera estrofa²⁰.

Nunca coitas de tantas guisas vi, de Johan Soarez Coelho (79,40), presenta un esquema a medio camino entre los que acabamos de ver y el comentado al principio de Nun'Eanes Cerzêo: el poco frecuente (aparece sólo en tres cantigas) abbaCDC, que se convierte en abbaCAC en la tercera estrofa (empleado también por Pero da Ponte en 120,2). La modalidad compositiva elegida es, en este caso, el de las *cobras dobras*, aunque, como acontece en otras ocasiones, la tercera estrofa quede «suelta» (sí hay una *finda* de 2 versos, que riman con el último del refrán²¹, repitiendo el rimante *ben* del último verso de este como cierre de la composición); este recurso queda reforzado por el uso de la palabra-rima *vi*²² en el v. 1 de I y II, que posiblemente se intenta compensar —al hacer imposible esta práctica la inexistencia de una cuarta estrofa— repitiendo como rimante del primer verso de III el del primer verso del refrán (*mal*).

Este tipo de licencias no se restringe a las cantigas de amor, sino que puede encontrarse también en las de amigo, del tipo de *Non vus nembra, meu amigo*, otra vez de Pero Garcia Buralês (125,27), donde es la primera estrofa la que se diferencia de las otras dos, convirtiendo el esquema frecuente ababCC en el hápax ababAA, que resulta todavía más artificioso si tenemos en cuenta que la repetición de la rima *a* se ve enriquecida con la repetición invertida de los rimantes en el refrán:

Nos vus nembra, meu amigo,
o torto que mi fezestes?
Posestes de falar migo,
fui eu, e vos non veestes.
E queredes falar migo!
E non querrey eu amigo!

- 19 Recordemos que en la cantiga de Pai Soarez de Taveirós la modificación daba preferencia a la rima *a* (abbaA) y que la estrofa cambiante era también la III.
- 20 A no ser que la 'e' de –er en *b* sea abierta, que se opondría a la 'e' cerrada del refrán. El artificio sería todavía más rebuscado si tenemos en cuenta la posibilidad de que *b* represente en todas las estrofas una oposición de tipo 'vocal oral / nasal' o 'vocal abierta / cerrada' (I: *vi / min*; II: *ben / en*; III: *pren-der / defender*).
- 21 Un refrán que deja claro el tema central de la cantiga al contraponer el *quero-lh'eu mal* del primer verso con el *queren ben* del segundo.
- 22 Este *vi*, por cierto, recuerda también el *vus vi* ya comentado de Pero Garcia Buralês y Roi Queimado, del mismo modo que el inicio de la segunda estrofa de Coelho («E os meus olhos, con que vus vi, / mal quer'») tiene reminiscencias del primer verso de la segunda estrofa de Buralês («E queixo me dos ollos meus»). También Coelho emplea *coraçon* como rimante en III (v. 2), aunque en este caso rima con *son* (v. 3); en la misma estrofa, *mal* (v. 1) rima con *val* (v. 4), que son los rimantes utilizados por Nun'Eanes Cerzêo como *a* en III y IV respectivamente.

El mismo procedimiento se advierte en *Madre, poys vós desamor avedes*, de Airas Carpancho (11,6), que repite la rima del dístico que configura el cuerpo de la estrofa en el segundo verso del refrán sólo en la primera estrofa (aaBAB), pero emplea otras diferentes en II y III (aaBCB)²³: Ia / A=-edes, IB=-ey / IIa=-estes, IIB=-ey, IIC=-edes / IIIa=-igo, IIIB=-ey, IIIC=-edes²⁴. Y en *Avedes vós, amiga, guisado*, de Pero d'Ornelas (124,1), donde es también la primera estrofa la que hace coincidir una rima (en este caso la *b*) con el refrán (abbaBB), frente a la variación existente en II y III (abbaCC)²⁵.

A la inversa, *A meu amigo, que eu sempr'amei*, de Johan Garcia (69,1), utiliza el mismo esquema abbaCC en las estrofas I y II, y lo convierte en abbaBB en la tercera, igual que *Cuydades vós que mi faz a mi Deus*, de Pero d'Armea (121,6)²⁶ o *Fui eu, madr', a san Momed', u me cuidei*, de Johan de Cangas (65,3)²⁷; y *Mha senhor, por Nostro Senhor*, del mismo Pero d'Armea (121,12)²⁸ modifica la secuencia abbaBB de I y II en abbaCC en III.

De manera semejante, *Amiga, ben cuid'eu do meu amigo*, de Vasco Perez Pardal (154,1), emplea en la primera estrofa un esquema (abbaCCA)²⁹ que el mismo trovador utiliza en una cantiga de amor (*Muyto ben mi podia Amor fazer*, 154,7) con la que comparte el motivo de la muerte por amor. Pero, al tratarse una vez más de *cobras singulares*, ese esquema se convierte en abbaCCD³⁰ en II y III.

- 23 Diego Pezelho reproduce esta combinación en la cantiga de escarnio *Meu senhor arcebispo, and'eu escomungado* (28,1), con la diferencia de que esta tiene una estrofa más que la de Airas Carpancho.
- 24 Por otro lado, los rimantes de los versos 1 y 2 de las dos primeras estrofas (I: *avedes-sabedes*; II: *ouvestes-soubestes*) establecen una relación de *rimas derivadas* entre sí y con los versos 1 y 3 del refrán (*ey-sey*). La misma distribución aparece en *Ve'jeu, mia filha, quant'é meu cuidar*, de Juião Bolseiro (85,19): aaBAB (I) / aaBB (II y III).
- 25 Como en la cantiga de Buralês, aunque en orden inverso, los rimantes del refrán son *amigo* y *migo*, aunque aquí el cuerpo de la estrofa sólo repite (I, v. 2) *amigo* (en rima con *digo*, v. 3). Semejante a este es el comportamiento de *Muit'ei, ai Amor, que te gradescer*, de Roi Martinz do Casal (145,4): abbaBB (I) / abbaCC (II y III), que repite la alternancia vista en Afonso Lopez de Baian.
- 26 Esta cantiga, además, retoma la rima *b* (-ar) de I como rima *a* de II, pero el encabalgamiento del verso 4 de I con el primero del refrán retuerce tremendamente la sintaxis del verso previo al refrán, sobre todo en la segunda estrofa.
- 27 También recoge la rima *b* (en este caso, -i) de I como rima *a* de II. En la tercera estrofa, emplea como rimante del segundo verso el «ben» que finaliza el refrán.
- 28 Se trata de una cantiga muy elaborada, con el *dobre* como recurso fundamental (I, vv. 1 y 4: «Mha senhor, por Nostro Senhor»; vv. 2 y 3: «rogar»; refrán, vv. 1 y 2: «amar» / II, vv. 1 y 4: «rogar(vos)ey»; vv. 2 y 3: «pesar» / III, vv. 1 y 4: «dizer»; vv. 2 y 3: «lume d'estes meus»).
- 29 Como en algún otro de los casos que acabamos de ver, los rimantes empleados en la rima *a* / A son *amigo*, *digo* y *migo*.
- 30 Este esquema aparece también, en una estructura similar, en *Ai, madre, que queixum'ei*, de Roi Fernandez (142,1), que en la primera estrofa presenta la combinación abbaCCB, merced al uso como rimantes de *amigo* y *comigo* en la rima *a* y a la «duplicación» del último verso del refrán («vel el falasse comigo») con el v. 3 («u el falasse comigo»).

Del mismo modo, la distribución abbcCB iniciada por Pero d'Armea en *Amiga, grand'engan'ouv'a prender* (121,2) pasa a ser —al cambiar la rima *b*— abbcCD en las dos estrofas restantes³¹.

Mha madre, poys se foy d'aqui, de Pero da Ponte (120,26), representa el único ejemplo conservado del esquema aaabCB (estrofas II y III), que se convierte en I en aaabAB, empleado por Alfonso X precisamente para dirigirse a él en *Pero da Ponte, paro-vos sinal* (18,34)³².

También Johan Airas utiliza esquemas únicos (en este caso, los dos) en *Non vos sabedes, amigo, guardar* (63,44): al mantener constante la rima *a* (-ar) en todas las estrofas, pero cambiar la *b* en cada una (I: -en / II: -i / III: -or), la distribución inicial ababABA se convierte en II y III en ababACA³³. Y lo mismo sucede con la variación ababCAC (I) / ababCDC (II y III) que usa en *Diz, amiga, o que mi gran ben quer* (63,20), donde tanto *a* como *b* constituyen *cobras singulares*. Similar es el caso de *Des quando vos fostes d'aqui*, de Nuno Treez (110,1), que emplea un esquema ababCCCC³⁴ en las dos primeras estrofas y lo resuelve en la tercera en la única aparición registrada de ababAAAA, al utilizar la rima -on del refrán como rima *a* de esta estrofa.

Aunque resulta mucho menos frecuente que la variación del esquema se produzca en las estrofas centrales (normalmente, el cambio afecta bien a la primera bien a la última), esto es lo que acontece en *Ora vos podess'eu dizer*, de Pero d'Armea (121,14), en la que la secuencia abbaCC de I y III se convierte en abba-

- 31 Ambos esquemas se localizan únicamente en esta cantiga, en la que podría pensarse que el verso previo al refrán forme parte de este, pues se repite idéntico («por mi e que non podia guarir») en las estrofas II y III (que pasarían a ser abbCCD), y modifica sólo el primer hemistiquio en la I («tan grande que non podia guarir»). El proceso de copia y la consiguiente marca angular de Colocci sólo reconocen como refrán los dos últimos versos, pero existe al menos otro caso que —siendo diferente— mantiene ciertas concomitancias con este: *Madre, se meu amigo veesse*, de Garcia Soarez (55,2), en el que las estrofas II–v muestran un refrán de tres versos (aaBBB), de los que el primero y el tercero son idénticos, mientras que la primera estrofa es aabBB («Madre, se meu amigo veesse, / demandar lh'ia, se vos prouguesse, / que se veesse veer comigo; / se veer, madre, o meu amigo, / demandar lh'ei que se veja migo»), como si el procedimiento constructivo la utilizase como presentación de un motivo que el resto de la cantiga repite con variantes a las que resultan suficientes dos versos, de tal modo que los vv. 2 y 3 de I se pueden reducir a «demandar lh'ei que se veja migo» (v. 3), que constituye así el primer verso del refrán (idéntico, como se ha señalado, al tercero).
- 32 El Rey Sabio lo utiliza en la modalidad de *cobras unisonantes*, mientras que Pero da Ponte prefiere las *cobras singulares* en lo relativo a la rima más presente (*a*), manteniendo como *unisonante* la rima *b* (*enton–sazon–trayçon*), que rima con el segundo verso del refrán (*coraçon*, que se repite también en el último verso de la *fiinda*).
- 33 Billy (2003: 25) explica que «la rima 'a' tiene bene, al contrario di 'b', il cui rinnovamento provoca una dissociazione rispetto al ritornello, rottura la cui importanza risulta per altro minimizzata, sia perché non comporta l'isolamento del verso finale, sia perché la natura stessa del ritornello compensa questo effetto».
- 34 Esquema que, además de aquí, se encuentra sólo en *Que leda qu'oje eu sejo*, de Gonçal'Eanes do Vinhal (60,15).

AA³⁵ en II, al coincidir la rima *a* (*endurar–guardar*) con la del refrán (*contar–chorar*). Y también, aunque de modo inverso, en *Muytos me veen preguntar*, del mismo trovador (121,13), donde el refrán repite la rima *b* en las estrofas I y III (abbaBB) y lo modifica en la II (abbaCC)³⁶. Es asimismo la estrofa central la que se ve alterada en un esquema tan raro como abbcDD³⁷, utilizado por Juião Bolseiro en las estrofas I y III de *Ai meu amigo, meu, per bôa fe* (85,3), que se convierte en II en el hápax abbcAA.

La técnica del *leixa-pren* puede conllevar una alternancia de esquemas derivada del uso de las *coblas alternadas* y del paralelismo, como acontece en *Mandad'ei comigo* de Martin Codax (91,4), que presenta la distribución aaA en las estrofas impares (I, III, V) y aaB en las pares (II, IV, VI).

Este tipo de alternancias se encuentra también en las cantigas de escarnio y maldecir, como puede verse en *Da esteyra vermelha cantarey*, de Lopo Liáns (87,7), en la que el esquema aa-BAB³⁸ se transforma en aaaBCB³⁹ al tratarse de una composición en *cobras singulares*. El mismo trovador modifica una distribución inicial aabCCDD (I) en aabCCBB (II y III) anticipando el último verso del refrán «E non vus rengerá per ren» como verso previo al refrán en la cantiga *Ayras Monis o Zevron* (87,4)⁴⁰.

- 35 En 106,14 hemos visto esta misma variación, que está presente también en *Senhor fremosa, oy eu dizer*, de Lourenço (88,15), si bien esta última cantiga tiene sólo dos estrofas, por lo que la distribución es abbaCC (I) / abbaAA (II).
- 36 Véanse los casos comentados más arriba en los que el mismo Pero d'Armea alterna estos dos esquemas. Billy (2003: 5) considera que, en este caso, «una modifica del ritornello a livello delle rime può permettere di ritrovare il legame che si era perduto». De todos modos, y a no ser que exista un problema de transmisión del que ni B ni V dan cuenta (un error de copia inadvertido en el antecedente, por ejemplo), la variación en esta cantiga es mucho mayor de lo esperado. La rima *a* (-ar) funciona como *unisonante* en las tres estrofas y la rima *b* como *singular*, en una combinación que no resulta del todo inusual; lo que sí llama la atención es que, para que la tercera estrofa ofrezca un esquema rimático idéntico a la primera, se modifique sensiblemente el refrán: «non lhis ouso dizer per ren, / senhor, que vos eu quero ben», de I y II, se convierte en III en «non lhis ouso dizer por mi / per ren que por vós moyr'assi», retomando como rimantes las formas *mi* y *assi* que ya desempeñaban esa función en los versos 2 y 3 de la misma estrofa (también en I el segundo verso del refrán repite en rima la secuencia *quero ben*, presente en la misma posición en el verso 3), lo que despierta fundadas sospechas de que esconda un error de copia detrás del que haya que ver una *fiinda*, como propone Fernández Guiadanes en un trabajo en curso de redacción.
- 37 Esquema compartido solamente con la cantiga de amor *Coit' averia, se de mia senhor*, de Johan Lopez de Ulhoa (72,4).
- 38 Dado que la otra estrofa (sólo se conservan dos) tiene un verso más, consideramos que falta uno en esta, pese a que ni B ni V contengan indicios visibles de este problema (a no ser el error cometido por B, que copia el refrán de la segunda como si se tratase de una tercera estrofa).
- 39 Las secuencias de rimas son las mismas que emplea Pero da Ponte en la cantiga 120,26 (vista más arriba), con la diferencia de que en ella el v. 4 no forma parte del refrán.
- 40 Nótese que estos cuatro esquemas rimáticos se registran únicamente en estas dos composiciones de Lopo Liáns.

Otros cambios resultan más difíciles de explicar. Así, *Non am'eu mia senhor, par Deus*, de Fernan Fernandez Cogominho (40,7) presenta un esquema abbaCC en las tres primeras estrofas, pero aaaaAA en la cuarta, como si, más que de una estrofa conclusiva, se tratara de *fiindas* consecutivas de dos versos (rimando con el refrán) que se hubieran ido encadenando, produciendo una estrofa «anómala» al repetir (tal vez por un error de copia, no perceptible en B366, único testimonio conservado) el refrán y añadir después de él una clara *fiinda* de dos versos⁴¹.

En algunos casos, la perspectiva puede variar según se considere que la cantiga está construida en versos largos o cortos, como ocurre en *Se eu, mia filha, for*, de Johan Nunez Camanez (74,7), que Tavani (1988a: 244-257) edita en versos hexasílabos, siguiendo la distribución que presentan B651 y V252 para las estrofas II y III. Pero los cancioneros disponen la primera estrofa en un dístico dodecasílabo seguido de un refrán de dos versos hexasílabos (aaBC⁴²); aun así, el problema persiste en la tercera estrofa, en la que sería necesario interpretar como «va i» (en lugar de «vai») el rimante del cuarto verso (o como «hai», en lugar de «ha i» el del segundo, lo que modificaría la medida de los versos) para mantener el esquema de I y II (ababCD / aaBC), un esquema que, para ser aceptado en III, implicaría no sólo una disposición en versos largos sino también la aceptación como rimantes de «hai» y «vai». En la edición que recoge *MedDB*, tal y como se reproduce el texto, el esquema de esta estrofa rompe totalmente con los anteriores: aaabAC.

Si bien, como acabamos de ver, la mayor parte de las supuestas alteraciones del esquema rimático en cantigas de refrán tienen que ver, precisamente, con combinaciones en las que este interviene, existen también algunos casos particulares más difíciles de explicar si descartamos posibles errores en el proceso de transmisión textual.

Son de este tipo dos cantigas de amor de Don Denis copiadas consecutivamente en los cancioneros (B551 y 552 = V154 y 155). La primera de ellas, *Por Deus, senhor, pois per vós nom ficou* (25,83), presenta un esquema ababCC, con versos decasílabos, en coblas singulares en las dos primeras estrofas⁴³, pero lo convierte en la tercera en abcbDD, al introducir como segundo hemistiquio del tercer verso una secuencia «pois assi passou»⁴⁴ que repite la situada en el tercer verso de la primera estrofa⁴⁵, rompiendo así una simetría que exigiría aquí un rimante terminado

41 En su edición, González Martínez (2012b) dispone la supuesta última estrofa como tres *fiindas* de dos versos cada una.

42 Pasaría a ser aaBB si se pudiese aceptar que el «irei» que finaliza el refrán contiene una contracción de «irei»+«i».

43 La cantiga lleva una *fiinda* de dos versos, que riman con el refrán.

44 Esta es la lectura propuesta por Lang y seguida por *MedDB*; en realidad, los dos manuscritos dicen «mays assy passou».

45 ¿Estableciendo un elaborado recurso que utiliza el artificio de la palabra-rima en coblas alternadas?

en -ei. La segunda, *Senhor, eu vivo coitada* (25,112) podría suponer un intento de utilizar una distribución «alternada» de esquemas rimáticos en una composición estructurada en coblas singulares, puesto que las estrofas I y III siguen el frecuentísimo modelo abbaCC, pero la II (no existe una IV con la que compararla) ofrece una disposición única, aabbCC⁴⁶; sin embargo, en este caso sí podría haberse producido un error de copia, puesto que en B552 falta el primer verso de esta segunda estrofa, y en V155 —donde, además, hay un desgaste importante en ese lugar— lo que figura como v. 1 en la edición de Lang parece haber sido copiado posteriormente (una vez advertida su ausencia) al principio de la estrofa para aprovechar que era allí donde existía un hueco disponible, y no porque ese fuera el lugar que le correspondiese originariamente⁴⁷.

La cantiga de amigo *Quando se foy n'outro dia d'aqui* (152,9), atribuida en B665 a Vasco Gil y en V267 a Johan Perez d'Aboim, ofrece una situación semejante a la comentada para 25,83, en cuanto que está estructurada en coblas singulares y las tres primeras estrofas reproducen el esquema abbaCC, pero la cuarta y última se convierte en un extraño abcaDD con la introducción de un rimante «quitou» donde se esperaba una rima en -eu (como el «morreu» del v. 2). La diferencia con respecto a la pieza dionisina es que aquí este elemento no reproduce ninguno anterior (la rima en -ou no está presente en ninguna de las otras estrofas), por lo que, aunque ninguno de los cancioneros contiene indicios apreciables de que se hubiese producido un error de copia, tal vez no debería descartarse por completo esa posibilidad, sobre todo teniendo en cuenta que en el verso siguiente aparece (en posición interior) un «sacou» que podría rimar con «quitou» si el texto estuviera dispuesto de alguna otra forma⁴⁸.

A la vista de todo lo anterior, resulta difícil establecer unas conclusiones que den cuenta de todas las alteraciones advertidas, pues algunas de ellas podrían ser debidas a problemas relacionados con el proceso de transmisión de los textos, tanto en lo relativo a errores de lectura como a la disposición de los versos (largos / cortos) o a la copia del refrán, e incluso a una posible confusión de este en la última estrofa con una *fiinda*. Pero no parece caber duda de que los trovadores utilizaban conscientemente todos los recursos de que disponían para introducir elementos novedosos en sus cantigas, sobre todo cuando las organizaban en *cobras singulares* y deseaban abrir o cerrar la pieza con un elemento diferenciador; o cuando recurrían al procedimiento de las *cobras dobradas* en composiciones de sólo tres es-

46 En las tres estrofas (hay también una *fiinda* de dos versos que riman con el refrán), la rima *a* es femenina (-ada / -osa / -ida) y la *b* masculina (-i / -en / -eus).

47 Es decir, los tres primeros versos podrían ser realmente: «Vos sodes tan poderosa / de mim que meu mal e meu bem, / en vós é todo; e pore», seguidos del verso añadido en V en el espacio interestrófico «Por Deus, mha senhor fremosa». De este modo, el esquema sería totalmente regular y la invocación divina, así como el apóstrofe, estarían en el mismo verso que en la estrofa I (en la III, se colocan en el v. 3).

48 Piccat (1995: 243) se limita a señalar «un caso di rima interna vv. 3,4 IV quitou–sacou».

trofas, en las que, inevitablemente, una (la primera o la última) tenía que quedar «libre», del mismo modo que si optaban por las *alternativas* (impares / pares) y la II no tenía correspondencia. En todos estos casos, la existencia de un refrán con el que poder fijar o no una rima resultaba de gran utilidad, sobre todo si se combinaba con otros artificios al estilo de los analizados por Billy (2003). Habría, por otra parte, que prestar una atención más particularizada (que dejamos para otro momento) a los casos que hemos destacado en los que sólo dos autores utilizan una determinada variación para comprobar qué otro tipo de relaciones pueden existir entre ellos, sobre todo teniendo en cuenta que buena parte de los esquemas complejos son también escasos⁴⁹, o no se registran, en los repertorios métricos de Frank y Mölk – Wolfzettel⁵⁰ y que algunos de los recogidos por Frank son utilizados por trovadores tan vinculados a las cortes ibéricas (particularmente a la de Alfonso X) como Cerveri de Girona⁵¹.

49 Buscamos en los repertorios occitano y francés la coincidencia de secuencias, aunque los últimos versos no constituyan refrán (coincidencia que sí se da en algunos casos con las composiciones oitánicas).

50 En ninguno de ellos aparecen, entre otras, las secuencias abcbDAD y abcbDED, de Nun'Eanes Cêrteo; abbaBB, de Johan Garcia, Afonso Lopez de Baian, Roi Martinz do Casal, etc.; ababACA, de Johan Airas de Santiago; ababAAAA, de Nuno Treez. En cambio, el esquema aaabB de Pero da Ponte (convertido en aaaBB en Lopo Liáns), que no se registra en Frank, está recogido por Mölk–Wolfzettel para un total de 14 composiciones, casi todas anónimas; otros casos ausentes en los trovadores occitanos son utilizados esporádicamente por los franceses, como sucede, por ejemplo, con abbaCAC, empleado en un *motet* (Mölk–Wolfzettel 1398).

51 Es el caso, por ejemplo, de abbaaa, que sólo usa Cerveri (Frank 466); de abbac (Frank 538) —no documentado en el repertorio francés—, que utiliza una vez Marcabru y dos Cerveri; de abababa, con 15 apariciones en Mölk–Wolfzettel 674 y sólo dos en Frank 224, una de las cuales corresponde a Cerveri. Y cabe destacar también por sus relaciones con la corte alfonsina que únicamente Guiraut Riquier emplea el esquema abbacdc (Frank 611), ausente en Mölk–Wolfzettel.

En mayo de 2011 se presentaba en la Accademia Nazionale dei Lincei un proyecto titulado *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, coordinado por Roberto Antonelli, con la colaboración de Rocco Distilo, Paolo Canettieri, Mercedes Brea y Lino Leonardi, responsables, respectivamente, de las bases de datos *Trobadors*, *Trouveors*, *Trobadores* y *LirIO*. En el folleto de presentación se da cuenta de la finalización de la primera fase del proyecto, con la puesta a punto de las cuatro bases de datos mediante una herramienta que permite (entre otras muchas opciones) búsquedas léxicas organizadas de muy diversas maneras; pero también se señala el objetivo prioritario y permanente de emplearlas para estudiar el vocabulario propio de la afectividad en cada uno de esos *corpora* y, sobre todo, para establecer una comparación atenta entre todos ellos². Queda también claro que, para elaborar la estructura semántico-conceptual de una nueva base de datos transversal que permita operar con los cuatro *corpora* en paralelo, se ha recurrido al modelo de WordNet desarrollado por la universidad de Princeton y aplicado con excelentes resultados, por ejemplo, en el Centro di Linguistica Computazionale dell'Università di Pisa³, y que en el establecimiento del dominio de la afectividad se han tenido en cuenta determinados trabajos dedi-

- 1 Esta contribución tiene por objetivo presentar el proyecto de investigación *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, subvencionado por el Ministerio español de Economía y Competitividad (MINECO) con la referencia FF12012-37355.
- 2 En palabras de Antonelli–Rea (2011: 4), «Era infatti nostra convinzione che sul problema delle 'emozioni' e sul loro ruolo nella società moderna si giocasse gran parte del senso e del futuro delle scienze umanistiche, e in particolare della letteratura, nel mondo globalizzato. Per affrontare peraltro un'indagine nuova e complessiva sulla lirica romanica medievale (...) era necessario andare oltre le strumentazioni offerte dai tradizionali repertori tematici, o da concordanze di singoli autori, elaborando invece un lemmario interlinguistico e interculturale che permettesse indagini più ravvicinate e 'fini' sui testi, su cui poi costituire un repertorio linguistico e tematico, da cui potessero progressivamente essere elaborati studi e saggi particolari». Más adelante se explica cómo el proyecto prevé «la realizzazione di un nuovo modello di *database* semantico relativo alla sfera dell'affettività, che consentisse di individuare, analizzare e comparare il lessico e la rappresentazione delle emozioni della lirica romanica mediante l'integrazione delle banche-dati della lirica trobadorica, antico francese, italiana e galego-portoghese in un unico motore di ricerca accessibile in internet» Antonelli–Rea (2011: 6).
- 3 Cfr. Roventini *et al.* (2003).

cados a este aspecto⁴ que contemplan la organización de los datos léxicos en una ontología fundamentada en series sinonímicas (o *synsets*).

*Qu'est-ce qu'une émotion?*⁵ La respuesta a esta pregunta puede variar sensiblemente en función de la perspectiva adoptada. La bibliografía sobre las emociones es ingente, sobre todo porque su estudio puede ser abordado desde la filosofía⁶, la antropología⁷ y la moral⁸, la psicología⁹, la sociología¹⁰ y la sociolingüística¹¹, la neurología¹², etc., o sobre su función en la historia¹³ y la política¹⁴ y su expresión a través de las manifestaciones artísticas¹⁵ o el lenguaje¹⁶. Se hacía, pues, imprescindible adoptar una postura pragmática que permitiera iniciar el trabajo de seleccionar los estados afectivos que pudieran ser considerados emociones, como punto de partida para individualizar el léxico que las expresa¹⁷, teniendo siempre presente que nos ocupamos de lírica trovadoresca, por lo que, aunque este vocabulario específico sea el antecedente histórico más claro del contemporáneo, no por ello deja de responder a paradigmas filosóficos, psicológicos y culturales diferentes y bien precisos¹⁸. Después de analizar varios modelos diferentes, se optó,

- 4 Como el de Valitutti–Strapparava–Stock (2004).
- 5 Retomamos en la pregunta el título de un libro de Deonna–Teroni (2008), incluido en una colección dedicada a «Chemins philosophiques». Pero podríamos plantear la cuestión también en inglés, recordando el artículo clásico de James (1884).
- 6 Citaremos sólo, a modo de ejemplo, alguna obra reciente de cada tipo. En este caso, además de la primera citada en la nota anterior (que tiene también un enfoque psicológico), cabe mencionar, de los mismos autores, Deonna–Teroni (2012); o, entre otros, Goldie (2012); o (para el período histórico del que nos ocupamos) Knuuttila (2006).
- 7 Puede verse un estado de la cuestión, entre otros, en Fernández Poncela (2011), Le Breton (2012-2013).
- 8 Por ejemplo, Camps (2011), Salomon (2007).
- 9 Entre las obras más recientes cabe destacar la de Robinson–Watkins–Harmon–Jones (2013).
- 10 Turner (2007).
- 11 Peräkylä –Sorjonen (2012).
- 12 Damasio (2011), Denton (2009), etc.
- 13 Entre otros, Frevert (2011).
- 14 Por ejemplo, Engelken–Jorge–Ibarra–Moreno (2011) o Máiz (2010).
- 15 Destacamos, por el ámbito cronológico de que se ocupa, Boquet–Nagy–Moulinier–Brogi (2011).
- 16 Entre otros, Dewaele (2010), Foolen (2012), Galasinski (2004), Plantin (2011), Wilce (2009). Aunque referido al inglés contemporáneo, puede ser útil la consulta del informe de Acerbi *et al.* (2013).
- 17 Conviene recordar, entre los intentos de clasificación del léxico de las emociones que han despertado mayor interés, el de Ortony–Clore–Foss (1987). En cualquier caso, podríamos hacer nuestras las palabras de Combi (2014: 604): «L'innovazione non è tanto quella di studiare l'affettività attraverso l'uso linguistico che la esprime, strumento indispensabile per tutti, ma di inserirla nel 'discorso' perché questo consente di individuare le parole come strumenti che veicolano l'attribuzione e la trasmissione locale dei significati emotivi».
- 18 Como, por otra parte, queda de manifiesto en diversos trabajos —algunos de ellos ya clásicos— que se han ocupado del tema, como los de Bec (1968), Cropp (1975), Lavis (1972), Mocan (2004), etc. Y no

de modo convencional¹⁹, por el *Geneva Affect Label Coder*, elaborado en el Swiss Centre for Affective Sciences por Klaus R. Scherer²⁰, que establece 36 estados emocionales reconocibles en el léxico de lenguas como el francés, el inglés o el alemán. De estos, se seleccionaron 16 que remiten a cuatro ámbitos (alegría, aflicción, temor, ira) que casi todos los estudiosos²¹ reconocen como «primarios», tal vez porque son también los que pueden encontrarse desarrollados en la tradición filosófica clásica y cristiana.

Se trabaja, así, con cuatro emociones básicas, identificadas —en reconocimiento a su influencia en la cultura trovadoresca— mediante la terminología de San Agustín: LAETITIA, TRISTITIA, TIMOR, IRA. A ellas se unió un quinto elemento, la CUPIDITAS, que, con cuatro manifestaciones asociadas, podría dudarse si constituye una categoría emocional, pero que desempeña un importante papel en la representación de la afectividad cortés²². Cada uno de los cinco grupos incluye una serie de términos semánticamente afines designados como *macrolemas* (que se representan por sustantivos y, en su defecto, por adjetivos o verbos), los cuales, a su vez, engloban los *lemas* específicos que se atestiguan en cada una de las cuatro tradiciones líricas²³.

El folleto de presentación de mayo de 2011 ya citado incluía «una mappa delle emozioni nella lirica trobadorica, trovierica e antico-italiana», que representa un primer intento provisional de clasificación del léxico de las emociones —según el modelo que acabamos de indicar— en lemas y de estos en macrolemas. Adjuntamos esta tabla como apéndice (restringiéndola a los macrolemas) para incorporar por primera vez los datos relativos a la lírica gallego-portuguesa. La adscripción de estos macrolemas a emociones y categorías se realiza en algunos casos aplicando criterios etimológicos, a la espera de que estudios particularizados permitan establecer una equivalencia (y una ubicación) más precisa, no sólo para esta tradición sino para todo el conjunto románico, así como una depuración y un posible enriquecimiento de lemas con la inclusión de algunos que todavía no figuran.

Si comparamos las cuatro columnas de este cuadro, lo primero que llama la atención es la progresiva reducción de macrolemas diferentes desde el occitano (tomado como punto de partida, no sólo por ser el primero —y el modelo— sino

podemos olvidar las numerosas aportaciones publicadas en la revista *Critica del testo*, de modo especial las recogidas en el volumen sobre *Sensi, sensazioni e sentimenti* (2005); o las editadas bajo el cuidado de Bianchini (2005).

19 A la espera de que los resultados confirmen o corrijan la validez de esta clasificación provisional.

20 Cfr. Scherer (2005).

21 Cfr. Galati–Sini (1998, 2000), Galati *et al.* (2007).

22 Una de las contribuciones más recientes al estudio de las emociones (en este caso, en Petrarca) emplea unas denominaciones latinas diferentes, pero equivalentes a estas (prescindiendo de la IRA); cfr. Paradisi (2014).

23 El modelo puede verse ejemplificado en Distilo–Costantini–Viel (2010).

también porque es el corpus donde se ha avanzado más en el estudio onomasiológico) hasta el gallego-portugués, sobre todo en alguna de las categorías; pero también pueden apreciarse algunos macrolemas que han alcanzado en esta tradición un desarrollo particular y que merecen un estudio más pormenorizado²⁴.

Así, por ejemplo²⁵, en lo relativo a la categoría emocional TRISTITIA, y en comparación con las otras tradiciones líricas, es fácil advertir la ausencia de términos específicos para expresar la ‘angustia’ o ‘ansiedad’, puesto que *pesar*, que hemos incluido en este bloque con un asterisco²⁶ sólo por su parentesco etimológico con *pesanza*, no tiene habitualmente ese significado, sino más bien el de ‘dolor’ o, mejor, ‘aflicción’²⁷, como puede advertirse en los siguientes ejemplos, que corresponden, respectivamente, a la primera estrofa de una cantiga de amor y de una cantiga de amigo²⁸:

Quen bõa dona gran ben quer,
de pran, todo dev’a soffrer
quanto lh’ela quiser fazer;
e se lh’algun **pesar** fezer,
ben-no dev’a soffrer en paz
e mostrar sempre que lhe praz
de quanto a ela prouguer.

(Johan Soarez Somesso, 78,20, 1)

Amiga, por Deus, vos venh’ora rogar
que mi non querades fazer perdoar
ao meu amigo que mi fez **pesar**,
e non mho roguesdes, ca o non farei
atá que el venha ante mi chorar,
por que s’assanhou, non lhi perdoarei
(Gonçal’Eanes do Vinhal, 60,2)

- 24 Aunque falta todavía una visión de conjunto que permita encajar adecuadamente todas las piezas, existen ya trabajos específicos sobre algunos de los macrolemas empleados para la expresión de las emociones en la lírica gallego-portuguesa, como los de Brea Hernández (1993), Corral Díaz (2005), Domínguez Carregal (2009), Fidalgo (1994, 1998a), Malkiel (1981), McCormick (1995), Montero Santalha (1992), Spina (1964), Tavani (1981b).
- 25 No es este el momento de detenernos en todas las particularidades, puesto que el objetivo de esta contribución es únicamente presentar un primer elenco (susceptible de ajustes de varios tipos) de macrolemas gallego-portugueses relativos a las emociones, insertos en el cuadro provisional ya establecido para las líricas occitana, francesa e italiana.
- 26 Utilizamos el asterisco en esta tabla para señalar los casos que inicialmente plantean dudas, sea en lo relativo a su pertenencia (en la totalidad o sólo en parte de sus apariciones) al léxico de las emociones o a su significado concreto. En este último caso, puede suceder que se repita un mismo macrolema en dos bloques diferentes; cuando esto acontece, indicamos el número de ocurrencias en la ubicación que consideramos más adecuada.
- 27 Cfr. Domínguez Carregal (2010a).
- 28 Los ejemplos están tomados de la base de datos *MedDB*, por lo que remitimos a ella para identificar en cada caso las ediciones críticas seguidas, así como los códigos de las composiciones (coincidentes —con ligerísimas modificaciones— con los establecidos por Tavani (1967a). En el cuadro final incluimos para cada término un número entre paréntesis, que indica el total provisional de piezas en las que se registra el macrolema entre las cantigas de amor y de amigo, los dos géneros relevantes para el estudio de la afectividad, pues —al menos en algunos casos— los significados pueden variar cuando se utilizan en las cantigas de escarnio y maldecir.

Fazer pesar equivale, pues, a ‘causar / provocar dolor’, un dolor que debe *sofrer* pacientemente todo amante verdadero y que se opone claramente en los textos al *prazer* anhelado, como ponen de manifiesto los ejemplos siguientes²⁹:

Quant’a, senhor, que m’eu de vós parti,
atam muit’a que nunca vi prazer
nem **pesar**, e quero-vos eu dizer
como prazer nem **pesar** nom er vi:
perdi o sem, e nom poss’estremar
*o bem do mal nem prazer do **pesar**.*

E des que m’eu, senhor, per bõa fe,
de vós parti, creed’agora bem
que nom vi prazer nem **pesar** de rem,
e aquesto direi-vos eu por que:
perdi o sem e nom poss’estremar
*o bem do mal nem prazer do **pesar**.*

Ca, mha senhor, bem des aquela vez
que m’eu de vós parti, no coração
nunca ar ouv’eu **pesar** des entom
nem prazer, e direi-vos que mh o fez:
perdi o sem, e nom poss’estremar
*o bem do mal nem prazer do **pesar**.*

(Don Denis, 25,89)³⁰

Deus, por que faz meu amig’outra ren
se non quanto sabe que praz a mi?
per boa fé, mal conselhad’é i,
ca en mi ten quant’oj’el á de ben,
e en mi ten a coita e o lezer
*e o **pesar** e quant’a de prazer.*

(Nuno Perez Sandeu, 107,3, 1)³¹

Algun ben mi deve ced’a fazer
Deus, e fara mi-o quando Lh’aprouguer;
semp’ando led’e quen mi falar quer
en **pesar**, non lho posso padecer,
mais fuj’ant’el e non lho quer’oir;
des i ar ei gran sabor de guarir
con quen sei que quer falar en prazer.

(Johan Airas de Santiago,
63,5, 1)³²

Esto entend’eu do seu amor,
ca, des que a vi, vi lh’aver
sempre **pesar** do meu prazer
e sempre sanha contra mi
e por esto entend’eu assy:
que da morte, que m’ora ven,
pesar lh’á, por que é meu ben.
(Johan Lobeira, 71,5, 11)³³

29 El total de cantigas de amor y de amigo en las que se puede apreciar claramente la contraposición es de 72.

30 Advuértase como la oposición *pesar / prazer* se convierte en el eje vertebrador de la cantiga y se repite (en aplicación de la estructura paralelística tan cara a los trovadores gallego-portugueses) en todas las estrofas, además de destacarse en el refrán, donde se pone en paralelo con la pareja *mal / ben*.

31 En este caso, la correspondencia se entabla con la oposición *coita / lezer*.

32 En esta estrofa predomina el léxico vinculado al *prazer*, como puede advertirse por la presencia de *ben*, *ledo*, *gran sabor*, sobre el relativo al *pesar*, acompañado solamente de *padecer*.

33 La dama siente *pesar* si su enamorado experimenta algún *prazer*; por eso, él está convencido de que la mentará, por lo menos, su muerte, ya que para él es un bien, la liberación de todos sus males. Térmi-

Non choredes, ca o **pesar**
 sól Deus tost'em prazer tornar.
 (Johan Mendiz de Briteiros,
 73,1, *fiinda*)

E direi-vus, fremosa mha senhor,
 pois vus non vir, quan perdudo serey:
 perderei sen e esforç'e pavor,
 e des i ben nen mal non sentirey;
 e, mha senhor, al vos direy en:
 non mi terrá conselho que mi den,
 dano nen prol nen **pesar** nen prazer,
 e per qual guisa m'ei mays a perder?

Ca perdud'ê, senhor, a meu cuidar,
 quem perde ssem e prazer e **pesar**.
 (Martin Soarez, 97,6, IV
 y *fiinda*)³⁴

De todos modos, uno de los aspectos que más llaman la atención en el panorama de los términos empleados para la expresión del dolor es, precisamente, la ausencia del macrolema DOLOR, que en gallego evoluciona a *door* (y más tarde a *dor*) y se registra en algunas de las *Cantigas de Santa Maria*, en los *Miragres de Santiago* o en los textos historiográficos³⁵, pero no en la lírica trovadoresca, que emplea su sinónimo *doo* (< DOLUM), pero sobre todo con el significado de 'compasión'³⁶ (que es el que presenta, también, habitualmente el verbo *doer*):

Se eu podess'ora meu coração,
 senhor, forçar a poder-vos dizer
 quanta coita mi fazedes sofrer
 por vós, cuid'eu, assi Deus mi perdom,
 que averiades **doo** de mi.
 (Don Denis, 25,105, I)

Mias amigas, quero-m'eu des aqui
 querer a meu amigo mui gran ben,
 ca o dia que s'ele foi d'aquen
 viu-me chorar e con **doo** de mi,
 u chorava, começou-m'a catar,
 viu-me chorar e filhou-s'a chorar.
 (Pero d'Armea, 121,11, I)

La forma patrimonial *pêa* (< POENA) sólo se registra en dos cantigas de escarnio, aunque es difícil decidir si la alternancia entre *pêa* y *pena* (o entre *pêado* y *penado*) en los cancioneros es real o responde a problemas de transcripción y edición, pues la <n> suele abreviarse y los copistas (igual que los editores) podrían, en algún caso, haberla reinterpretado erróneamente (en los dos sentidos: abreviatura

nos claves son también, en esta estrofa, la *sanha* que la amada vierte contra el trovador y la *morte* por él deseada (y, por lo tanto, vista como un *ben*).

34 Como en el ejemplo tomado de Don Denis (y en otros no recogidos aquí), *pesar* y *prazer* aparecen en el v. 4 como *mal* y *ben* respectivamente, pero también, en el mismo verso en que se registran, en paralelo con *dano* y *prol*.³⁴

35 Cfr. DDGM (<http://ilg.usc.gal/ddgm/>).

36 Cfr. Domínguez Carregal (2013).

por <n> o <n> por abreviatura)³⁷. Como sustantivo, en las cantigas de amor y de amigo, sólo aparece en plural y su escasa frecuencia podría explicarse, al menos en parte, porque presenta un claro —y doble— problema de homonimia, ya que *pena* es también el resultado gallego de PENNA ‘pluma’ y PINNA ‘roca, peña’³⁸.

Min pres forçadament’Amor,
e fez mi-amar quen nunc’amou;
e fez-mi tort’e desamor
quen mi-a tal senhor ar tornou.
E vejo que mal baratei
que mi-a tal senhor ar tornei
que non sabe que é amar,
e sabe a omen **penas** dar.

(Osoir’Anes, 111,5, 1)

Muito per desejeu
que veesse meu amigo
que m’estas **penas** deu
e que falasse comigo
e direi-lh’eu enton
a coita do meu coração.

(Johan de Requeixo, 67,1, II)

En cualquier caso, el ámbito de la TRISTITIA está claramente dominado por *coita* y sus derivados³⁹, que aparecen en algunos textos en asociación con los restantes lemas de este bloque, como puede verse en algunos de los ejemplos mostrados arriba, o en otros como los siguientes:

Falei n’outro dia con mia senhor
e dixe-ll’o mui grand’amor que ll’ei
e quantas **coitas** por ela levei
e quant’afan soffro por seu amor.
Foi sañuda e nunc’a tanto vi:
e foi-sse e sol non quis catar por mi,
e nunca mais pois con ela falei

(Airas Nunez, 14,7, 1)⁴⁰

De masel’e gramd’afam e cuydado
e gram **coita** que m’aficado tem,
de tod’este a mim non fal ende rem,
por qual doaire —quam bem apostado!—
na sa face fremosa conhoci
com gram beldade, amigos, e assy
en meu dan’é o verv’afañhado

(Estevan Fernandiz d’Elvas,
33,7, III)⁴¹

37 La forma con –n- también podría ser un cultismo. Cfr. Domínguez Carregal (2011).

38 Y como tales se localiza en las cantigas de escarnio: ‘pluma’ en 30,21; 54,1; 89,1; etc.; ‘roca’ en 18,14.

39 Su etimología parece remitir a un derivado de COGERE ‘obligar, forzar’, sea a través de COGITARE ‘pensar, preocuparse por’ o de *COCTARE, como suponen Corominas–Pascual (1980, II: 284–286, s.v. «cuidar» y «cuita»): «derivado de COCTUS, lat. clás. COACTUS». Sea cual fuere la explicación acertada, lleva a pensar en un sufrimiento de tipo intelectual, producto de una reflexión profunda y continuada sobre los propios sentimientos; cfr. Brea (1999b).

40 En la segunda estrofa se añaden dos sinónimos más: «e pois ll’eu dixe a coita e o *pesar* / que por ela soffro, e o *mui gran mal*» (vv. 3–4).

41 La cantiga está articulada a partir de un proverbio, como se indica en la primera estrofa: «E ouç’eu dizer hûu verv’aguysado: / que bem e mal sempre na face vem» (I, vv. 1–2). El *bem* está presente en el rostro de la dama, que refleja su bondad, su «prez muy loado», su *mesura*, su *bom sem*; pero no son esas

Do deviades aver
de min, senhor, per bõa fé,
poys quanto mal ey por vós é;
e veerdes-m'assy morrer!
poys vos mhas coitas son prazer,
en grave dia vos eu vi,
que vos non doedes de mi
(Pero Mendiz da Fonseca,
133,6, II)

Amor fez a mim gram bem
querer tal molher ond'ei
sempre mal e averei;
ca em tal coita me tem
que nom ei força nem sem;
porem rogu'e rogarei
a Deus que sabe que vivo
em tal mal e tam esquivo,
que mi queira dar guarida
de mort, ou dê melhor vida
(Don Denis, 25,15, IV)

La *coita* es un elemento tan recurrente que esa misma frecuencia hace difícil hallar una definición precisa del concepto que expresa. Es el estado de ánimo o la emoción que mejor caracteriza al amante que sufre por la falta de correspondencia de la esquiua *senhor*, pero es también el desazón de la *amiga* ante la falta de noticias, la indiferencia o el abandono de su enamorado⁴². Parece evidente que, para el amante⁴³, comienza en la propia contemplación de la dama, esa dama que siempre —en el código poético cortés— supera en belleza física y en cualidades de todo tipo (actitudes, comportamiento, expresión) a todas las que existen y han existido en el mundo. Por eso no resulta extraño que el trovador acabe culpando de ese mal a sus ojos, causa inmediata de un tormento insoportable que es a la vez un sentimiento agri dulce, pues, por otro lado, continuando la tradición occitana, no alcanza a concebir mayor placer que esa misma visión de la amada:

Pelos meus olhos ouv'eu muito mal
e pesar tant', e tan pouco prazer,
que me valvera mais non os aver,
nen veer nunca mia senhor, nen al.
E non mi-á prol de queixar m'end'assi;
mais mal-dia eu dos meus olhos vi.

Nom me podeades vós, senhor,
partir d'este meu coração
graves coitas: mais sei que nom
mi poderiades tolher,
per bona fe, nenhum prazer;
ca nunca o eu pud'aver
des que vos eu nom vi, senhor.

las cualidades que provocan el *mal* del namorado, sino otras que también configuran el *bem*, especialmente el *doaire* y la *beldade* que se aprecian en la faz de la amada.

- 42 «O campo sémico da “coita de amor”, aínda que realizado no plano do léxico por unha longa serie de términos e expresións tópicas, está certamente caracterizado por unha unidade e unha cohesión internas aínda máis sólidas cás sinaladas para os outros campos sémicos. En definitiva, a “coita de amor” cimentase sobre o término *coita*, e engloba por un lado os instrumentos e as ocasións do seu xurdimento, polo outro os resultados que se derivan para o amante, segundo unha liña que parte dos ollos do poeta e da súa imprudente exposición á presenza da dama, pasa a través das diversas gradacións do sufrimento, conclúe no pranto e, máis a miúdo, na loucura e na morte por amor» (Tavani 1986a: 123).
- 43 En el caso de la *amiga*, la emoción alcanza el mismo grado de intensidad, pero su causa originaria suele ser, no la contemplación del amado, sino su ausencia (voluntaria o forzosa), su indiferencia, su falta de afecto, etc. (vid. Brea–Lorenzo Gradín 1998).

Ca por eles ouv'eu mui pouco ben.
 E o pesar que me fazen soffrer
 e a gran **coita** non é de dizer.
 E queixar-m'-ia, mais non ei a quen.
*E non mi-á prol de queixar m'end'assi;
 mais mal-dia eu dos meus olhos vi.*

E a senhor que me foron mostrar
 de quantas donas Deus quiso fazer
 de falar ben e de ben parecer,
 e por que moir'e non lh'ouso falar.
*E non mi-á prol de queixar m'end'assi;
 mais mal-dia eu dos meus olhos vi.*
 (Johan Soarez Coelho, 79,43)

Podedes mi partir gram mal,
 e graves coitas que eu ei
 por vós, mha senhor; mais bem sei
 que me nom podedes por rem
 tolher prazer nem nehum bem,
 pois end'eu nada nom ouv'em,
 des que vos vi, se nom mal.

Graves coitas e grand'afam
 mi podedes, se vos prouguer,
 partir mui bem, senhor, mais er
 sei que nom podedes tolher,
 e que em mi nom a prazer
 des que vos nom pudi veer,
 mais grave coit'e grand'afam.
 (Don Denis, 25,51)

La contraposición entre la *coita* (*pesar, afan, mal...*) y el *prazer* está clara en todos los ejemplos mostrados. Efectivamente, este es tal vez el macrolema más representativo de la LAETITIA en la lírica gallego-portuguesa, sobre todo si dejamos de lado el frecuentísimo *ben* a causa de su polisemia y su difícil adscripción⁴⁴ a un campo específico. Pero cabe destacar, asimismo, la relativa frecuencia (mayor, en todo caso, en las cantigas de amigo —70 por ciento— que en las de amor —30 por ciento—) de *ledo*, que relega a *alegre* a una representación casi simbólica⁴⁵:

Que muito m'eu pago d'este verão
 por estes ramos e por estas flores,
 e polas aves que cantan d'amores
 por que ando i **led'e** sen cuidado;
 e assi faz tod'omen namorado:
 sempre i anda **led'e** mui loução.
 (Airas Nunez, 14,14, 1)

Ergeu-se **ledo** e riio já, o quê
 mui gram temp'á que el nom fez,
 mais pois ja esto passou esta vez,
 fiqu'end'eu **leda**, se Deus bem mi dê;
ca pois que s'el ledo partiu d'aquem,
nom póde seer se nom por meu bem.
 (Don Denis, 25,136, 11)

Al mismo ámbito pertenecen *pagarse*, relativamente bien representado, un curioso *lezer*⁴⁶ y un frecuente *grado*, cuyos usos deberán ser estudiados atentamente:

- 44 En tanto no se haga un estudio exhaustivo de sus ocurrencias, sobre todo en relación con los diversos verbos a los que puede acompañar.
- 45 La suma de *alegre, alegrança, alegria* y *alegrar* arroja un total de siete cantigas, de las que tres son de la autoría de Airas Nunez (que, no por acaso, es un trovador que se opone a la tradicional *coita*).
- 46 De LICERE (fr. *loisir*), sustantivado, con el sentido de 'placer, gusto, contento, descanso...', parece de uso exclusivo de la lírica (incluidas las *Cantigas de Santa Maria*). En el ejemplo que mostramos de Nuno Perez Sandeu aparece en clara oposición a *coita*, con la que construye una pareja antonímica paralela a la de *pesar/prazer* usada en el otro verso del refrán.

Deus, por que faz meu amig'outra ren
se non quanto sabe que praz a mi?
per boa fé, mal conselhad'é i,
ca en mi ten quant'oj'el á de ben,
e en mi ten a coita e o lezer
e o pesar e quant'á de prazer.

E pois lhi Deus atal ventura dá,
el encontra mi barata mui mal,
se nunca já de meu mandado sal,
ca en mi ten quanto ben no mund'á,
e en mi ten a coita e o lezer
e o pesar e quant'á de prazer.

(Nuno Perez Sandeu, 107,3)

Por eu viver como vivo, coitado,
des quando m'eu parti de mia senhor,
de tal vida non poss'eu aver grado
da que me faz viver tan sen sabor
como quen ten a morte por melhor,
e seria d'ela mui mais pagado.

(Fernan Rodriguez de Calheiros,
47,17, III)

En el apartado reservado al TIMOR, es patente el predominio de *temer* y *pavor*, resulta dudosa la inclusión de formas como *maravilha* (denota 'sorpresa', incluso 'admiración', más que 'desconcierto', y puede ser sinónimo de *estranhar*, *estranho*, que en algunos usos tal vez debería ser incorporado con más derecho a este ámbito semántico) y destaca la diferencia semántica de *dultança* con respecto al occitano *doptansa*: en gallego el término no hace referencia al 'temor' sino simplemente a la 'duda', pues en las dos ocurrencias localizadas —ambas en Airas Nunez— se emplea en la expresión *sen dultança* para reforzar una afirmación de modo categórico («é cousida sen dultança», 14,2, v. 26; «que de beldade quantas eu sei val, / de mesur'e de ben falar / e de tudo ben, sen dultança», 14,13, v. 29).

La categoría emocional de la IRA, por su parte, presenta una novedad con respecto a los otros tres *corpora* romances, pues, dejando a un lado los posibles empleos de *mal* en esta acepción, está mayoritariamente representada por el macrolema *sanha*⁴⁷, que, en principio, puede ser una emoción experimentada tanto por el enamorado como por su amada (en ocasiones, por los dos a la vez):

Quis el falar migu'e non ouve guisado e
foi-s'el d'aqui sanhude mui coitado
e nunca depois vi el nen seu mandado,
e que farei eu, louçãa?

(Johan Soarez Coelho, 79,23, II)

Porque se foi d'aqui meu amigo
sen meu mandado e non mi-o fez saber,
quand'el veer por falar comigo,
assanhar-m'ei e farei-lh'entender
que outra vez non se vaia d'aqui
per nulha ren sen mandado de mi.

(Fernan Froiaz, 42,3, I)

Presenta, en cualquier caso, una frecuencia mucho mayor en las cantigas de amigo (45 casos) que en las de amor (11), y en una parte de las composiciones se usa para expresar el estado de ánimo propio de la señora (o de la amiga) que se enfurece con su enamorado, entablando de este modo una relación estrecha con la

47 Cfr. Cohen (1996), Vázquez Pacheco (1999).

categoría anterior (el TIMOR), pues el trovador se muestra aterrado ante la simple posibilidad de provocar con su actitud o su comportamiento la ira de su amada:

Se soubess'ora mha senhor
que muyt'a mi praz d'eu morrer
ante ca ssa ira temer,
que ouvi, que sempre temi
mays ca morte, des que a vi,
pesar-lh'ia mays d'outra ren
d' eu morrer, poys a mi praz en.

Esto entend'eu do seu amor,
ca, des que a vi, vi lh'aver
sempre pesar do meu prazer
e sempre **sanha** contra mi
e por esto entend'eu assy:
que da morte, que m'ora ven,
pesar lh'á, por que é meu ben.

D'esto são já sabedor
e ar praz-mh de o saber:
des quando eu morte prender,
que lhi sofrerá des aly
tantas coytas com'eu sofri
eu creo que lhi falrrá quen,
pero m'ela tev'en desden

Des que a vi, e, sse pavor
eu non ouvesse de viver
(ai Deus non o leixe seer),
diria quanto mal preendi
d'ela por ben que a servi
e de como errou o sen
contra mi, mays non mi conven

(Johan Lobeira, 71,5)

Rogaria eu miá senhor,
por Deus, que me fizesse bem;
mais hei dela tam gram pavor
que lhe nom ousou falar rem
com medo de se m'assanhar
e me nom querer pois falar.

(Johan Nunez Camanez, 74,6, 1)

Assanhei m'eu muit'a meu amigo
por que mi faz el quanto lhi digo;
por que entendo ca mi quer ben
assanho me lhi por en

E, se m'outren faz ond'ei despeito,
a el **m'assanh'e** faço dereito;
por que entendo ca mi quer ben
assanho me lhi por en

E ja m'el sabe mui ben mha manha,
ca sobr'el deit'eu toda mha **sanha**;
por que entendo ca mi quer ben
assanho me lhi por en

(Fernan Rodriguez de Calheiros,
47,3)

Nen ten agora el en ren
mui gran **sanha** que eu del ei;
quando el veer com'eu serei
sanhuda, parecendo ben,
muito terrá que baratou
mal, porque tan muito tardou.

(Roi Queimado, 148,20, 11)

E non sse pod'alongar, eu o sei,
dos que migo falan, nen encobrir,
que lhis eu non fale en al, pera oyr
en mi falar, e ja me lhi **ensanhei**,
porque o fez, e nunca el mayor
pesar oyo, mays non pod'al fazer;
mays esso pouco que el vyvo for
farey-vo'lh'eu o que m'el faz sentir.

(Gonçal'Eanes do Vinhal,
60,10, 11)

Las causas de esa *sanha* que causa pavor en el enamorado son variadas, como puede verse en los ejemplos aducidos: el alejamiento sin permiso de la dama, la tardanza en acudir a la cita, una actitud que haga peligrar el «secreto» de la identidad de la amada, la solicitud del *ben*...; o, simplemente, un modo de mostrar la superioridad y dominio de la dama. Cuando es él quien está *sanhudo*, no obstante, si ella sabe que es la causante (directa o indirecta) de esa ira (o, en ocasiones, de la *coita*), puede mostrarse favorable a *desensanharlo*.

El ámbito de la última categoría emocional, la CUPIDITAS, por su parte, está claramente dominado por *amor*, del mismo modo que la expresión directa del deseo lo está por el macrolema *desejo* y la manifestación de lo que se desea obtener de la dama por *ben* (que es el motivo más patente de la LAETITIA):

Senhor fremosa, poys assy Deus quer
que já eu sempre no meu coração
deseje de vós **ben** e d'alhur non,
rogar-vos-ey, por Deus, se vos prouguer,
que vos non pêz de vos eu muyt'amar,
poys que vos non ousou por al rogar
(Bernal de Bonaval, 22,17, 1)

«Senhor, veedes-me morrer
desejando o vosso **ben**,
e vós non dades por en ren,
nen vos queredes en doer!»
«Meu amigu' en quant'eu viver,
nunca vos eu farey amor
per que faça o meu peyor.»

Nom ficou per vós de mi fazer **bem**,
e de Deus ajades bom **galardom**,
mais a mha mingua foi grande; porem
por **mercee** teede por razom
de me teer puridade, senhor,
e eu a vós, ca est'é o melhor.

(Johan Garcia de Guilhade,
70,47, 1)

(Don Denis, 25,83, 11)

El panorama que acabamos de diseñar, junto con la tabla de macrolemas en el Apéndice, ponen de manifiesto la necesidad de completar los estudios de detalle de cada una de las categorías, y, dentro de ellas, de cada uno de las familias léxicas, de manera especial de aquellas que pueden asumir valores diferentes en función del contexto en el que se integran o de la dependencia que adquieren de otras voces. Sólo cuando se hayan revisado debidamente todas las ocurrencias se podrán obtener resultados fiables, pero ya esta primera aproximación permite apreciar que la variedad terminológica del gallego es menor que en los otros *corpora*, pero que, en buena parte de los casos, las palabras empleadas para denotar las emociones coinciden en todos, y son mayoritariamente voces patrimoniales (los préstamos del occitano son aquí poco significativos). Aun así, los trovadores gallego-portugueses parecen haber privilegiado el uso de vocablos con escasa incidencia en las restantes tradiciones —como *coita*, que se convierte en la expresión paradigmáti-

ca del sufrimiento (junto con *morte/morrer*), o *sanha*—, en perjuicio de otras más extendidas (como *dolor*, inexistente —también como *dor*— en este corpus), y convendría tal vez intentar hallar la causa de tales diferencias.

Apéndice

Léxico de las emociones en la lírica románica medieval

Categoría emocional	Emoción	Macrolema occitano	Macrolema francés	Macrolema italiano	Macrolema gal.-port.
TRISTITIA	'angustia'	AIS	AINSE		
		ANGOISA	ANGOISSE	ANGOSCIA	
		PANTAIS			
		PEZANSA	PESANCE	PESANZA	PESAR ⁴⁸
	'desesperanza'	DESCONFORTAR	DESCONFORTER	DISCONFORTO	48
		DESCONORT			49
		DEZAFORTIR			
		DEZAGRAT			
		DEZESPERANSA	DESESPERANCE	DISPERANZA	DESASPERAR (8)
		ESPERDEMEN	ESPERDRE	SPERDERE	
	'disgusto'	DESPLAZER	DESPLAIRE	DISPIACERE	DESPRAZER (1)
		DEZABELIR	DESABELIR	DISABELLIRE	
		DEZAZAUT			
		MALSABER			
		RANCURA # 2	RANCOR	RANCURA	RANCURA ⁴⁸
	'dolor'	AFAN	AHAN	AFFANNO	AFAN (37)
		ALISCARA	HASCHIEE		
					CATIVO (22)
		COCHA	COITE		COITA (630)
		COZEN	CUIVRE	COCENTE	
		DAN	DAM	DANNO	DANO (10)
		DESTRECH	DESTROIT	DISTRINGERE	
		DESTRIC	DETRI		
		DOLOR	DOLOR	DOLORE	
		GREVEZA	GREVECE	GREVEZZA	
		GREU		GREVE	GRAVE (72)
		LANGUIMEN	LANGUISSEMENT	LANGUORE	
		MAL # 1-2	MAL	MALE	MAL (579)
		MALANANSA		MALANZA	
		MALTRACH	MAUTRAIRE		50
		MARTIRI	MARTIRE	MARTIRIO	
					PADECER (15)

48 Sólo se registra un caso de *desconfortado* en una cantiga de escarnio de Johan Servando (77,6).

49 La única ocurrencia de *desconortado* se localiza en una cantiga de difícil adscripción genérica (una especie de canto de despedida) de Nun'Eanes Cêrzo (104,1).

50 *Maltreito* se usa en dos cantigas de escarnio, una de Roi Paez de Ribela (147,1) y otra de Estevan da Guarda (30,19).

		PENA	PEINE	PENA	PENA (/ PÊA) (10) ⁵¹
		PIATAT # 1-2	PITIÉ	PIETÀ	
		SOFRENSA # 1-2	SOFRANCE	SOFFERENZA	SOFRER (200)
		TORMEN	TORMENT	TORMENTO	ATORMENTADO (2)
		TORTURA	TORTURE	TORTURA	
		TREBALH	TRAVAIL	TRAVAGLIO	TRABALHAR* (5)
'aflicción'		AMARGOR		AMARORE	
		CALENSA	CHALOIR	CALERE	
		CONSIR	CONSIR	CONSIRO	
		CORROTZ # 2	CORROZ	CORRUCCIO	
		CUIDA	CUIDIER	CUITA	COIDAR* (353)
		ENCOMBRIER	ENCOMBRIER		
		ENOI # 2	ENUI	NOIA	NOJO*
		ESMAI	ESMAI	ESMAI	DESMAIAR (1)
		FELNIA # 2	FELONIE	FELLONIA	52
		IRA # 2	IRE	IRA	IRA*
		LANHA		LAGNA	
		MARRIMEN	MARRIMENT	SMARRIMENTO	
					MORTE (484)
		NEGROR			
		PENSAMEN	PENSEMENT	PENSIERO	PESAR (281) ⁵³
		SONHA	SOIGNE	SOGNA	
		TAÏNA	ATÂINE		
		TRISTOR	TRISTOR	TRISTEZZA	TRISTE (53)
LAETITIA	'entretenimiento'	DEMORANSA	DEMORE	DIMORANZA	DEMORAR* (1)
		DEPORT	DEPORT	DIPORTO	
		JOC	JEU	GIOCO	JOGO (3) ⁵⁴
		LEZER	LEGIER	LEGGERO	LEZER ⁵⁵ (17)
		SOJORN	SEJOR	SOGGIORNO	
		SOLATZ	SOLAZ	SOLLAZZO	SOLAZ (2)
	'alegría'	ALEGRANSA	HALEGRANCE	ALLEGRIA	ALEGRIA (7)
		BAUDOR	BAUDOR	BALDORE	
		BEN	BIEN	BENE	BEN* (929)
		BENANANSA		BENINANZA	
		BENESTANSA		BENESTANTE	
		ENVEZADURA	ENVOISËURE	[INVITATURA]	
		EREUBUT			

51 En realidad, en singular sólo aparece (como *pêa*) en dos cantigas de escarnio; el resto de las ocurrencias corresponde o a la forma plural del sustantivo (*penas*) —que aparece también en una interpolación tardía (37,1)— o al participio *penado/pêado*, además de alguna forma personal del verbo *penar*.

52 *Felon* aparece en una cantiga de escarnio de Pero Gomez Barroso (127,13).

53 Hay 16 composiciones que utilizan *pensar*, pero, aunque su significado puede ser en ocasiones el de 'preocuparse', lo habitual es que el verbo se use en la acepción de 'pensar'.

54 Se registra una ocurrencia de *jogar*, otra de *jogador* y una tercera de *joguete*, que merecen un estudio aparte.

55 De LICERE (fr. *loisir*), sustantivado, con el sentido de 'placer, gusto, contento, descanso...'

		ESCLAIRE	ESCLAIRE	SCHIARIRE	56
		GAIEZA	JAI	GAIEZZA	
		LEGOR	LOISOUR		
		LERI			
		LET	LIÉ	LIETO	LEDO (50) ⁵⁷
	‘placer’	ABELIMEN	ABELIR	ABELLIRE	BELDADE* (14) / FREMOSA ⁵⁸
		ABONDANSA	ABONDANCE	ABBONDANZA	
		ADAUT	AATE	ADATTO	
		AGRADATGE	GRÉ	AGGRADAGGIO	GRADO (165)
		BONSABER		[BUON SAPERE]	BEN SABER (1)
		DELECH	DELIT	DILETTO	
		DESDUCH	DEDUIT	DISDOTTO	
		DOUSOR	DOUÇOR	DOLCEZZA	
		ESPLECH	ESPLOITIER		
		GAUG		GAUDIO	
		JOI	JOIE	GIOIA	
		PLAZER	PLAISIR	PIACERE	PRAZER (265) PROL* (52)
		SUAVEZA	SÖAVITÉ	SOAVEZZA	
	‘consuelo’	ALEUJAR	ALEGIER	ALLEVIARE	59
		APAGANSA	APAIER	APPAGARE	PAGAR(SE) (30)
		CONFORT	CONFORT	CONFORTO	CONFORTO (2)
		CONORT # 1	CONORT	CONORTO	CONORTO (6)
		CONSOLANSA		CONSOLANZA	
		DEZADOLORAR			
		PATZ	PAIS	PACE	PAZ (3)
		PAUZA	POSE	PAUSARE	
		REFRANHEMEN	REFRAINDRE		
		REVENIMEN	REVENIR	RIVENIRE	
TIMOR	‘temor’	BASCA			
		TEMENSA # 2	TIMOR	TIMORE	TEMER (111)
		VERGONHA # 2	VERGOIGNE	VERGOGNA	VERGONHA*
	‘miedo’	DEZASEGURAR			
		DOPTANSA	DOTANCE	DOTTANZA	DULTANÇA* (2)
		ESFRE	ESFROI		
		ESGLAI			

56 Hay un ejemplo de *gaia* en una cantiga de escarnio de Caldeiron (24,1), calificando a *dona*.

57 El sustantivo *lidiça* aparece sólo en una cantiga de escarnio de Fernan Rodriguez Redondo (48,1).

58 Indicamos como macrolema el adjetivo femenino porque del sustantivo *fremosura* se registran tan sólo cinco ejemplos. En cualquier caso, probablemente deban ser retirados los dos macrolemas sinónimos de esta categoría, porque en gallego-portugués no parecen designar una emoción y no encontramos correspondencia a *abelimen* y sus equivalentes francés e italiano.

59 En cinco cantigas de escarnio puede encontrarse *ligeiro*; en una de ellas (25,26) está asociado a *ledo* y en otra (126,3) a *valente*.

		ESPAUT			
		ESPAVEN	ESPÖENTAIL	SPAVENTO	ESPANTO (1)
		PAOR	PËOR	PAURA	PAVOR (84) 60
		REGART	REGART	RIGUARDO	
		SOBRETEMENSA			
		SOSPECHOS			SOSPEITAR* (2)
		TEMENSA # 12	TIMOR	TIMORE	TEMER*
	'vergüenza'	ANTA	HONTE	ONTA	
		AUNIMEN	HONIMENT	AUNIRE	
		VERGONHA # 2	VERGOIGNE	VERGOGNA	VERGONHA (7)
	'desconcierto'	BALANSA	BALANCE	BILANCIA	
		ERROR	ERROR	ERRORE	ERRO (16) 61
		ESBAÏR	ESBÄIR	SBALDIRE	
		ESVARAT			
		MERAVELHA	MERVEILLE	MERAVIGLIA	MARAVILHA* (31)
		TABUST		TRAMBUSTO	
		TORBAMEN	TORBEMENT	TURBAMENTO	62
		TREBOL	TORBLE		
IRA	'ira'	CORROTZ # 1	CORROZ	CORRUCCIO	63
		FELNIA # 1	FELONIE	FELLONIA	
		IRA # 1	IRE	IRA	IRA (5)
		MALCOR	MAUCUER		
		MALEJAR			
		RAGE	RAGE	RABBIA	64
		RANCURA # 1	RANCOR	RANCURA	RANCURA (2) SANHA (56)
	'desprecio'	BARALH		[SBARAGLIA]	BARALHAR (2)
		DESDENH	DESDEIGNE	DISDEGNO	DESDEN (9)
		DESGRAT	DESGRËER	DISGRATO	
		DEZAMOR	DESAMER	DISAMORE	DESAMOR (47)
		ENDENHA		INDEGNITÀ	
		ENOI # 1	ENUI	NOIA	NOJO (2)
		FASTI	FASTIDE	FASTIDIO	
		GENSIC			
		MALTALEN	MAUTAIENT	MALTALENTO	MAL TALANTE (1)
		ORGOLH	ORGUEIL	ORGOGGIO	
		REFUG	REFUGE	RIFUGIO	
		SOAN			
		VILTAT	VILTÉ	VILTÀ	VILEZA (4)

60 Hay un *reguardo* en una cantiga de escarnio de Pero Mendiz da Fonseca (133,1), pero su significado no parece ser el de 'miedo', sino más bien el de 'resguardo'.

61 *Esbaldir* se registra únicamente en una cantiga de escarnio de Caldeiron (24,1).

62 Johan Soarez Coelho emplea *torvado*, referido al mundo, en una cantiga de escarnio (79,26).

63 *Vid.* supra nota 52.

64 Don Denis incluye una comparación con un *lobo ravioso* en una cantiga de escarnio (25,33).

	'crueldad'	AVOLEZA		[ABILITÀ]	
		CAITIU	CHAITIF	CATTIVITÀ	CATIVO*
		CROI		CROIO	
		CRUZELTAT	CRÜAUTÉ	CRUDELTA	65
		DUR	DUR	DUREZZA	DURO (26) ⁶⁶
		ENGRES	ENGRÈS	[INGRESSO]	
		ENIC	INIQUE	INIQUITÀ	
		ESTRANHATGE	ESTRANGE	ESTRANEITÀ	ESTRANHO* (9)
		FEREZA	FIERECE	FIEREZZA	FERO (3)
		MAL # 12	MAL	MALE	MAL* (579)
		MALESTANSA			
		MALEZA		MALIZIA	67
		MALIGNE	MALIGNE		
		MALVESTAT	MAUVAISÉTÉ	MALVISTÀ	68
		SAVAI			
		SALVATGE	SAUVAGE	SELVAGGIO	69
CUPIDITAS	'deseo'	ABRAZAR	BRASER	ABBAGIARE	APERTAR (2)
		AFLAMAR	ENFLAMER	AFFIAMMARE	
		ARDOR	ARDOR	ARDORE	70
		COBEITAT	COVOITIÉ	CUPIDIGIA	
		DEZIR	DESIR	DESIDERIO	DESEJO (158)
		ENTENSA	ENTENDANCE	INTENDENZA	ENTENDER (153)
		ENVEJA	ENVI	INVIDIA	ENVEJA (3)
		RECALIU			
		TALEN	TALENT	TALENTO	TALAN (3)
		VOL	VOLENTÉ	VOLONTÀ	VOONTADE (1)
	'amor'	AMISTANSA	AMISTANCE	AMICIZIA	AMIGO ⁷¹
		AMOR	AMOR	AMORE	AMOR (929) ⁷²
		DRUDARIA	DRÜERIE	DRUDERIA	73
		SOBRAMANSA		SOVRAMARE	
	'esperanza'	ATENDENSA	ATENDEMENT	ATTENDIMENTO	ATENDER (63)
		CONORT # 2	CONORT	CONORTO	CONORTO*

65 El adverbio *cruamente* es utilizado por Estevan da Guarda en una cantiga de escarnio (30,19).

66 Podemos añadir 22 cantigas que usan *endurar*; cfr. Brea (2005b: 527-539).

67 Una cantiga moral de Martin Moxa (94,15) incluye *maleza* en serie con *avoleza*.

68 *Malvaz* aparece en dos cantigas de escarnio, una de Alfonso x (18,4) y otra de Gil Perez Conde (56,5).

69 Johan Baveca satiriza a un personaje masculino diciendo que le llaman *dona salvage* (64,7).

70 *Ardura* se localiza en un escarnio de Gonçal'Eanes do Vinhal (60,12).

71 Vid. nota siguiente.

72 La cifra resulta de la suma de composiciones que contienen los lemas *amor*, *amigo* / *a* y *amar*; puede aparecer uno solo de ellos, dos o los tres.

73 *Drudo* sólo se localiza en dos cantigas de escarnio, una de Pero da Ponte (120,5) y otra de Pero Larouco (130,2bis).

	ESPERANSA	ESPERANCE	SPERANZA	ESPERANÇA (5)
	FADIA			
	RESPECH	RESPECT	[RISPETTO]	RESPEITAR ⁷⁴
	SOFRENSA # 1	SOFRANCE	SOFFERENZA	SOFRER*
	SOSPEISON	SOSPEÇON	SOSPETTOSO	SOSPEITAR*
'compasión'	ALMORNA	AUMOSNE		ESMOLA (1)
	BENVOLensa	BENIVOLence	BENEVOLENZA	
	CAUZIMEN			75
				DOO* (29)
	MERCE	MERCI	MERCÉ	MERCEE (12)
	PIATAT # 1	PITIÉ	PIETÀ	
	UMILITAT	UMBLETÉ	UMILTÀ	OMILDADE (1)

74 En realidad, el único ejemplo localizado se encuentra en una interpolación tardía (157,19).

75 El significado que tiene *cousimento* en gallego-portugués es diferente; *cfr.* Brea (2005a).

[C. Carta – S. Finci – D. Mancheva (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia / Magis déficit manus et calamus quam eius historia. Homenaje a Carlos Alvar*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2016: vol. I, 509-523]

Hace dos décadas, con ocasión del Homenaje dedicado en su 70 aniversario al Prof. Giuseppe Tavani, a quien tanto debemos los estudiosos de la lírica gallego-portuguesa, nos ocupamos (Brea 1994) de un aspecto que a él le resulta muy querido y que ha despertado siempre gran interés: ¿cómo es posible que Raimbaut de Vaqueiras hubiese incorporado el gallego¹ a las lenguas aptas para la lírica trovadoresca en un momento —los últimos años del siglo XII²— para el que no se podía probar documentalmente la existencia de una producción literaria en esta lengua? Desde entonces, son bastantes los trabajos (entre otros, Miranda 1998, 2004; Monteagudo 2008, 2013; Oliveira 1998b; Souto Cabo 2011, 2012a, 2012b; Vieira 1999; etc.) que han ido arrojando alguna luz sobre el tema y permiten conformar de algún modo el rompecabezas del que alcanzamos a identificar algunas piezas importantes³ sin llegar a vislumbrar cómo podían encajar; hasta que el em-

* Aunque de forma indirecta, este trabajo es deudor del proyecto de investigación *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) para el período 2013-2015 (referencia FFI2012-37355).

- 1 Sobre todo teniendo en cuenta que no consta que haya mantenido un contacto directo con las cortes castellanas, y mucho menos con las leonesas, que le permitiese conocerlo (como sí conocía de primera mano las variantes norteamericanas, que utiliza no sólo en el *descort* sino también en su debate fingido con una *toza* genovesa). Sobre los itinerarios seguidos por Raimbaut, *vid.*, entre otros, Saviotti (2008), que, examinando su relación con la Península Ibérica, concluye que «In assenza di altri indizi, risulta quindi non solo indimostrabile, ma in definitiva con ogni probabilità da escludere l'ipotesi di una trasferta di Raimbaut in Spagna, che si rivela un'inferenza abusiva rispetto ad una serie di dati ben altrimenti giustificabili» (Saviotti 2008: 48).
- 2 Recuérdese que el *descort* plurilingüe de Raimbaut es casi contemporáneo a la cantiga gallego-portuguesa que se podía considerar más antigua datable, el sirventés *Ora faz ost'o senhor de Navarra*, de Johan Soarez de Pavia (*vid.* al respecto Tavani 1986-1987, para la composición occitana; Alvar 1986, y Miranda 1997a, para la gallego-portuguesa).
- 3 Así, y reconociendo nuestra incapacidad para probarlo con los datos de que se disponía entonces, intentamos mostrar que el cultivo de la lírica trovadoresca en gallego tenía que estar vinculado a las familias nobles gallegas que detentaban un cierto poder en las cortes de dos monarcas leoneses tan vinculados a Galicia que están sepultados en la catedral de Santiago de Compostela, Fernando II y Alfonso IX. Del mismo modo, intuimos la posibilidad de que Peire Vidal fuese, de algún modo, un punto de enlace entre los trovadores gallego-portugueses y Raimbaut de Vaqueiras.

peño, la infinita paciencia y el rigor de Souto Cabo hicieron posible un mejor conocimiento sobre las biografías y las relaciones familiares de los trovadores de la primera generación⁴, entre los que se encuentran varios de los que sólo se ha conservado el nombre —y ello gracias a la *Tavola colocciana* (Gonçalves 1976), pues el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) ha perdido (o dejado en blanco; *vid. infra*) los folios que se supone transmitían sus composiciones.

La investigación que estamos llevando a cabo sobre un tema en principio bastante diferente (la expresión de las emociones en la lírica medieval: Brea 2014a) nos hizo reparar en uno de esos trovadores de la primera generación en el que el influjo de los occitanos es patente: Osoir'Anes (editado recientemente por Marcenaro 2012), que destaca por su empleo del término *ira* (relativamente escaso en las cantigas de amor y de amigo) como alternativa al —también usado por él— de *sanha*, pero sobre todo por ser el único⁵ en utilizar el occitanismo *rancura*, con sus derivados *rancurar* y *rancurado*.

Osoir'Anes está documentado (Souto Cabo 2012c: 117-118) entre 1175 y 1217, pero es posible que su existencia se pueda extender al período 1165-1220. Fue uno de los ocho hijos conocidos de João Airas de Novoa y Urraca Fernandez de Traba, a quienes el rey Fernando II⁶ encomendó la educación de su hijo, el futuro Alfonso IX. Consta como «tenente» en diversos lugares de la margen norte del Miño centro-meridional, y se conocen propiedades suyas en la misma zona, además de en otras, como Santiago de Compostela, donde poseía una casa en la plaza del Campo (actual plaza de Cervantes), muy cerca de la catedral⁷.

- 4 Para situarlos adecuadamente, resulta imprescindible la consulta del denso y a la vez esclarecedor libro de Souto Cabo (2012c).
- 5 Además de Afonso Fernandez Cubel, que la emplea en su única composición conservada, el escarnio *De como mi ora con el-Rei aveo* (4,1).
- 6 Éste, a su vez, había tenido como instructor al padre de Urraca, el conde Fernando Perez de Traba, personaje de tanta influencia en el entorno de Alfonso VII que se atribuye a él la iniciativa de que el monarca dividiera el reino entre sus hijos, así como un papel preponderante en la instalación de la orden del Císter en Galicia, cuando refunda el monasterio de Sobrado y lo entrega a esta orden en 1142. La relación del conde con la monarquía gallego-leonesa es tan intensa que otra de sus hijas, Teresa, estuvo casada con el propio Fernando II (1178-1180). Por otra parte, la madre de Urraca (es decir, la abuela materna de Osoiro) fue Sancha, hija del conde Gonçalo Ansures y de Urraca Bermudez (del linaje Velaz, relacionado también familiarmente con el de Urgell). Para todos estos datos, y para la genealogía de Osoiro a partir de su bisabuelo Oeiro Ordoñez, *vid. Souto Cabo* (2012c: 79-123).
- 7 Además, «Sabemos que Osório Eanes foi criado em casa de Maior Peres, tia do trovador Pedro Pais Bazaco» (Souto Cabo 2012c: 118). Y que uno de sus hermanos, Gonçal'Anes de Novoa, alcanzó gran relevancia social y política y llegó a ser Maestre de la Orden de Calatrava entre 1218 y 1232 (*vid. Souto Cabo* 2012c: 112-116); este personaje pudo haber desempeñado un papel importante en la aglutinación del primer núcleo de trovadores gallegos: «A análise da tradição manuscrita à luz desses vínculos permitiu-nos identificar algumas pegadas remotas desse processo. A mais significativa tem a ver com Gonçalo Eanes de Nóvoa, enquanto elo de união que relaciona Fernando Rodrigues de Calheiros e Rui Gomes "o Freire", autores cujas produções poéticas, por sua vez, ocorrem contíguas na tradição manuscrita. Visto que essa vizinhança material dificilmente poderá ser atribuída ao acaso, cumpre concluir que o cír-

Tanto Marcenaro (2012: 27-57) como Miranda (2004: 97-125) o Monteagudo (2008: 377-378) han puesto de relieve las importantes deudas poéticas (entre las que identifican otros elementos léxicos notables) que mantiene Osoir'Anes con diversos trovadores occitanos, en particular con Bernart de Ventadorn y con Peire Vidal; y Canettieri – Pulsoni (2003: 139-142), por su parte, han señalado dos piezas de Osoiro (*Sazon é ja de me partir* y *Min pres forçadament'Amor*) como posibles *contrafacta* de dos composiciones (*Nuls hom no pot d'amor gaudir* y *Per pauc de chantar no me lais*, respectivamente) de Peire Vidal. Asimismo, casi todos estos estudiosos han intentado establecer alguna relación con el propio Raimbaut de Vaqueiras. En cualquier caso, y aunque en distinta medida, una buena parte de esas influencias ultrapirenaicas las comparte Osoiro con otros trovadores de su generación⁸, todos ellos tan buenos conocedores de la tradición occitana que necesariamente han tenido que estar en contacto directo con los propios *trobadors*, o al menos con sus textos, algo que era posible deducir del estudio sobre la presencia de esos agentes líricos en las cortes castellanas, leonesas y portuguesas realizado por Alvar (1977, 1978), pero que ahora se puede apreciar con mayor nitidez gracias a los estudios de Souto Cabo⁹, quien, refiriéndose precisamente a Raimbaut, concluye que:

A estada doutros trovadores provençais nessas esferas curiais ou o papel transmissor das linhagens (occitano)catalãs instaladas nesse espaço político são fatores suficientes para perceber as condições gerais que terão possibilitado a difusão da nossa lírica junto deste e doutros *trobadors* (Souto Cabo 2012c: 211).

Uno de los aspectos más interesantes de esta aportación fundamental es que permite fijar la actividad poética de los primeros trovadores conocidos (con o sin producción conservada) en Galicia en el círculo de la familia Traba y el entorno de los monarcas Fernando II y Alfonso IX, en al menos el último tercio del siglo

culo (social ou familiar) próximo desse irmão de Osório Eanes esteve envolvido na configuração desse segmento, enquanto embrião da primeira coletânea poética da lírica galego-portuguesa» (Souto Cabo 2012c: 235).

- 8 Y no sólo de su generación, sino también de su mismo núcleo social y, en muchas ocasiones, incluso familiar, como el grupo que identifica Souto Cabo (2012c: 235) en el círculo inmediato a Alfonso IX: además del propio Osoir'Anes, Airas Oares, Fernan Rodrigues de Calheiros, Rui Gomes o Freire, Fernan Pais de Tamalhancos, Pedro Pais Bazaco, Airas Moniz de Asme, Diego Moniz y Johan Soares Somesso. Vid. asimismo, Souto Cabo (2012c: 90, n. 31) donde, a través de los nombres que figuran en el diploma de la fundación de Oseira en 1137, se establece todo un entramado de relaciones familiares que engloba a la mayoría de estos trovadores.
- 9 Son varios los artículos de este autor sobre el tema, pero Souto Cabo (2012c) sirve de compendio para una correcta comprensión de la situación, analizando las relaciones familiares de los Cabrera y Urgell (y también, entre otros, de los Cameros) con los Velaz-Traba (las páginas 239-254 del libro contienen interesantes esquemas genealógicos entrecruzados que dan cuenta de estos parentescos), así como la trascendencia de la rama femenina del linaje Traba (responsable de la instrucción sucesiva de los monarcas Alfonso VII, Fernando II y Alfonso IX).

xii, por lo que se despeja una primera e importante incógnita al poder confirmar la existencia de una notable producción lírica en gallego-portugués en la época en que Raimbaut de Vaqueiras compone *Eras quan vei verdejar*¹⁰. Este hecho sitúa a la lengua gallega al mismo nivel que la francesa en el *descort*, como ya fue señalado en trabajos anteriores (Tavani 1986-1987; Brea 1994; Fernández Campo 2009), por lo que se mantiene abierta la posibilidad de que Raimbaut haya realizado en la estrofa v una operación similar a la operada en la iii, cuya fuente directa en Conon de Béthune fue señalada de manera acertada por Brugnolo (1983: 69-103).

La producción conservada de Osoir'Anes se limita a seis cantigas de amor¹¹ (de las cuales sólo una está compuesta en la modalidad de *refrán*) y dos fragmentos que parecen constituir, cada uno de ellos, una estrofa inacabada¹². Ha sido transmitida únicamente por el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, en un lugar del mismo bastante significativo¹³. En efecto, después de la poética fragmentaria y los cinco *lais* anónimos, en B se copian, en el fol. 11, dos composiciones atribuidas a Airas Moniz de Asme (B6 y B7) y otras dos a Diego Moniz (ambas numeradas como 8, y la última de ellas incompleta —lo que parece indicar la existencia de una laguna—); los fols. 12 y 13 están en blanco, aunque el *verso* del fol. 13 fue aprovechado por Colocci para anotar cuentas de sus pagos a los copistas¹⁴; el fol. 14 (con el que comienza el tercer cuaderno del código: Ferrari 1979: 95) se abre con la rúbrica atributiva a Osoir'Anes y la cantiga B37. Las piezas asignadas a este trovador ocupan las dos caras del fol. 14 y casi todo el *recto* del fol. 15, al final de cuya segunda columna se encuentra un nombre nuevo: Monio *vel* Nuno Fernandez de Mirapeixe y los nueve primeros versos de B44.

Si se confronta esta situación con la *Tavola collociana*, se advierte con claridad que el número 37 corresponde igualmente al inicio de la producción de Osoir'Anes y que, antes de este nombre y después del de Diego Moniz, figuran los que posiblemente llenarían esa laguna y esos folios en blanco:

13. Pero Paez Bazoco

20. Joan Velaz

22. Don Juano

10 Época en la que, precisamente, Alfonso ix estaba casado en segundas nupcias (1197-1204) con su pariente Berenguela de Castilla, hija primogénita de Alfonso viii y Leonor Plantagenet, y nieta, por lo tanto, de la propia Leonor de Aquitania (sobre la importancia de esta y de sus descendientes en el desarrollo de la literatura medieval, de modo especial en la lírica, *vid.* Brea 2013).

11 Una de ellas (B40=111,3) es etiquetada por Tavani (1967a: 473) como «amor giocosa» por ese carácter peculiar (Marcenaro 2012: 82-87) que se comenta más adelante.

12 El copista no reserva espacio para la copia de estrofas adicionales, y la numeración está invertida: después de B41, aparece el número 43, seguido del 42.

13 Para la descripción y estudio de este cancionero, *vid.* Ferrari (1979).

14 Ferrari (1979: 94) afirma que este segundo cuaderno es un binión, pero que en origen sería un quinión.

23. Joan Soares de Pavha
29. Pero Rodrigues de Palmeira
31. Don Rodrigo Diaz dos Cameros
34. Airas Oares

De todos ellos, los cancioneros sólo han conservado el sirventés ya citado de Johan Soares de Pavia, por lo que se puede decir que se han perdido, al menos, 28 cantigas de amor, que representan la producción completa de seis trovadores¹⁵ y la mayoría de la de un séptimo (además de varias piezas de Diego Moniz). Souto Cabo (2012c) ha logrado identificar (con seguridad en la mayoría de los casos, con un alto índice de probabilidad en otros) a casi todos estos personajes, y a algunos de los que vienen a continuación en *B* y en la *Tavola collociana* (de los que no nos ocuparemos ahora). Su búsqueda ha resultado menos fructífera para Airas Moniz de Asme y Diego Moniz (Souto Cabo 2012c: 135-139), aunque propone identificar al primero con un «tenente Alva Arias Munionis» localizado en un documento de 1219. Las fechas por él atestiguadas para cada uno de estos trovadores¹⁶ son las siguientes:

- Johan Velaz, 1158-1181 (Souto Cabo 2012c: 17-41)
- Pero Paez Bazoco, 1191-ca. 1225 (Souto Cabo 2012c: 127-133)
- Don Juano¹⁷, 1151(?) -1202 (Souto Cabo 2012c: 189-197)
- Johan Soares de Pavia, 1170-1182 (Souto Cabo 2012c: 57-78)
- Pero Rodriguez de Palmeira, 1225 (Souto Cabo 2012c: 183-185)
- Rodrigo Diaz dos Cameros, 1182-1230 (Souto Cabo 2012c: 167-175)
- Airas Oares, 1187 (Souto Cabo 2012c: 121-123).

- 15 ¿Habrían compuesto exclusivamente cantigas de amor, o también habrán caído en el olvido piezas suyas de los otros dos grandes géneros?
- 16 Después de las fechas de referencia (se supone que la fecha de nacimiento es anterior a la señalada, pero no es posible saber cuánto) se indican, en cada caso, las páginas del libro de Souto Cabo en las que se analizan detenidamente los datos aportados por el propio investigador y se va tejiendo toda una red de relaciones sociales y / o familiares entre ellos: «é possível associarmos por parentesco biológico, mais ou menos direto, João Vélaz com Osório Eanes, Rodrigo Dias dos Cameros, Pedro Rodrigues da Palmeira, Garcia Mendes de Eixo, João Soares Somesso, Fernando Pais de Tamalhancos ou Airas Oares. Vínculos de natureza social ou sociopolítica permitem, por sua vez, aproximá-lo de D. Juião e de João Soares de Paiva» (Souto Cabo 2012c: 41).
- 17 Souto Cabo propone la identificación de este Don Juano con un «domnu Julianu» hijo de D. Cotalaia, personaje notable de Compostela: «existem dados que podem aproximar D. Cotalaia de vários grupos familiares relacionados com a cultura trovadoresca, circunstância na qual baseamos a identificação do filho com o poeta. Referimo-nos concretamente, mas não só, aos círculos a que pertenceram os trovadores João Vélaz ou Osório Eanes. Assim, ele confirmava, na cidade de Santiago em 1181.12.07, duas doações patrimoniais a favor do mosteiro de Moreruella realizadas pelos irmãos de João Vélaz e a instâncias deste último, falecido havia pouco. [...] Notemos, finalmente, a presença de D. Cotalaia em 1169 no testamento de Fernando Oares [D.8], tio-avô de Osório Eanes e de Airas Oares» (Souto Cabo 2012c: 194-195).

Este cuadro cronológico convierte en más que plausible la hipótesis de una actividad trovadoresca en lengua gallega en el entorno ya mencionado durante al menos el último tercio del siglo XII, una actividad de la que tal vez nunca se llegue a demostrar cómo llegó a conocimiento de Raimbaut de Vaqueiras, aunque cabe dentro de lo posible que las relaciones familiares hayan facilitado el intercambio de algún manuscrito, y, por otra parte, la mediación de Peire Vidal o / y de alguien próximo a los autores citados (¿incluso alguno de ellos?) como vehículo transmisor se dibuja cada vez con mayor nitidez, habida cuenta de las relaciones directas e indirectas que se han puesto de relieve —de forma especial, pero no exclusiva— entre Osoir'Anes y Peire Vidal¹⁸.

Así pues, los únicos textos conservados en *B* copiados antes de la producción de Osoir'Anes (además, naturalmente, de los *lais*) son dos cantigas de Airas Moniz de Asme y otras dos (una de ellas incompleta) de Diego Moniz. Para el primero de ellos, Miranda (2004: 81-90) llama la atención sobre las afinidades existentes entre *Mia senhor, vinvos rogar* (B7) y *Domna, tant vos ai prejada*, de Raimbaut de Vaqueiras, y sobre la utilización en *Pois mi non val d'eu moito amar* (B6) «de um esquema métrico originário de Peire Vidal¹⁹, sem mais posteridade relevante na poesia galego-portuguesa» (Miranda 2004: 83). Por lo que se refiere a Diego Moniz, el estudioso portugués encuentra en *Deus, que pouco que sabia* (B8) ecos del planteamiento del tema de cambio de *senhor* que hace Raimon Vidal de Besalú en *So fo el tems c'om era jais* (Miranda 2004: 91-94). Aunque todavía es necesario llevar a cabo un estudio detallado del lenguaje poético de los primeros trovadores gallego-portugueses²⁰ y de los esquemas métrico-rimáticos que utilizaron, es posible apreciar diferencias notables entre ellos y las generaciones sucesivas, por lo que parecen actuar de puente entre los occitanos y quienes los siguieron en el cultivo de la lírica en gallego-portugués; y parece también que, entre los agentes ultrapirenaicos con los que mantuvieron un contacto más directo, destaca la figura de Peire Vidal.

Las búsquedas léxicas²¹ en *MedDB* a partir de la estrofa gallego-portuguesa (y los dos versos correspondientes de la tornada) de *Eras quan vei verdejar* arrojan, en

- 18 No es objetivo de este trabajo revisar una vez más las indudables huellas de distintos *trobadors* en esta primera generación de *trovadores*, pero no huelga recordar que estos han tenido que estar en contacto directo con agentes líricos occitanos (cuya presencia a este lado de los Pirineos se puede seguir en Alvar 1977) y / o con sus textos, dado que muestran conocerlos de forma profunda. Y el contexto social en el que pudieron alcanzar ese conocimiento es reconocible —como se ha señalado más arriba— en el panorama que entreteje Souto Cabo (2012c).
- 19 Se trata del esquema ababccdd, con versos octosílabos, de *Nuls hom no pot gandar*, para el que Frank registra sólo otros cuatro casos en la lírica occitana, y que, en la gallego-portuguesa, es empleado únicamente por Osoir'Anes (*vid. supra*) y Airas Moniz de Asme (Canettieri–Pulsoni 2003: 139-141).
- 20 Una primera aproximación a un estudio de este tipo puede verse en Arbor 2009.
- 21 El esquema métrico-rimático (7'a7'b7'a7'b7'a7'b7'a7'b) sólo reaparece en la lírica gallego-portuguesa en tres autores posteriores, que lo combinan con otros artificios interesantes: la cantiga de amor de Afonso Sanchez *Mia senhor, quen me vos guarda* (9,6: B413=V24) y los escarnios *Non á, meu padre, a*

conjunto, resultados poco alentadores, si bien confirman el empleo de un vocabulario poco común en trovadores más tardíos (a la vez que la ausencia de elementos léxicos que más tarde se harían recurrentes). Así, puede advertirse que:

- a) *Preito* es poco frecuente en las cantigas de amor, y el trovador que presenta más ocurrencias en este género es Vasco Fernandez Praga de Sandin, que, entre otras cosas, comparte con Osoir'Anes el motivo de la 'prisión de amor'.
- b) *Escarmentado* es término propio de las cantigas de escarnio, e incluso en ellas tiene una presencia escasa.
- c) *Pena* (o *pêa*) y sus derivados son raros en el corpus lírico gallego (Domínguez Carregal 2010b), pero una de sus apariciones tiene lugar, precisamente, en *Min pres forçadament'Amor* (B37), de Osoir'Anes («e sabe a omen *penas* dar», I, v. 8).
- d) *Maltreito* es otra voz tan rara que sólo se registra en dos ocasiones, y una de ellas en otro trovador del entorno geográfico y social de Osoiro, Roi Paez de Ribela²², que la incorpora al escarnio *A donzela de Bizcaya* (147, 1: B1435 = V1045), y además —como Raimbaut de Vaqueiras— en rima con *preito*: «Pois dela sôo *maltreito*, / ainda mi venha a *preito*» (III, vv. 1-2).
- e) *Corpo* es usado en sólo trece cantigas de amor, y una de ellas es de la autoría de Vasco Fernandez Praga de Sandin («perda do *corpo* e do sen», 151, II, v. 5).
- f) El verbo *lazerar* se encuentra en un total de 23 cantigas (10 de ellas, de amor), y no deja de ser significativo que entre quienes lo utilizan figuren nombres como el de Johan Soarez de Pavia («e veredes Navarros *lacerar*», 80,1, II, v. 7), Vasco Fernandez Praga de Sandin («ca, de pran, mi-a cuidei veer / e non *lazerar* pois por én», 151,15, III, vv. 6-7) o Fernan Rodriguez de Calheiros («con guisado eu mi-o busquei / mui't'ende e mi-o *lazerarei*», 47,19, III, vv. 2-3; «ca de fera guisa lh'o *lazerei*», 47,18, III, v. 4).
- g) *Proveito* puede verse en ocho cantigas, de las que sólo dos son de amor, y los autores de estas son —tal vez no por acaso— Airas Carpancho²³ («como morre quen non á *proveito*», 11,9, II, v. 3) y, de nuevo, Fernan Rodriguez de Calheiros («quan pouco *proveito* me ten», 47,31, IV, v. 2).
- h) Una de las 13 composiciones (seis de ellas son cantigas de amor) que emplean el verbo *falir* se atribuye a la autoría de otro trovador de este núcleo inicial, Fernan Paez de Tamalancos («Porque vos vejo'assi *falir*», 46,1, II, v. 2).

quen peça, de Pero Larouco (130,2: B613=V215), y *O que seja no pavio*, de Johan Fernandez d'Ardeleiro (68,2: B1327=V933. Vid. al respecto Lorenzo Gradín (2010).

22 «A dos Ribelas é outra estirpe vinculada ao mundo do trovadorismo cujas orixens se situam na terra de Búval, concretamente na freguesia do mesmo nome do actual concello de Coles. Paio Soares de Ribela, pai do trovador Rui Pais de Ribela, confirma a escritura de 1204 acima citada (GH, nº 87). Também localizamos um Pedro Airas de Ribela como testemunha numa escritura de 1227 (SCNAVES, nº 14) de que é titular Rodrigo Osores, provável fillo do Osório Eanes» (Souto Cabo 2012c: 127, n. 1).

23 Para la identificación de este personaje en la curia compostelana, vid. Souto Cabo-Vieira (2004).

- i) El sustantivo *furto* y el verbo *furtar* aparecen en un total de nueve cantigas, de las que ninguna es de amor, pero cabe destacar que dos de los seis trovadores diferentes que lo utilizan son Johan Soarez de Pavia («ca van a *fur'e* tornan-s'en correr», 80, 1, III, v. 4) y Roi Paez de Ribela («e rapazes con amores *furtan* ceveira» / «e rapazes con amores *furtan* avêa», 147, 8, II y III, v. 2).

Estos datos pueden ser poco significativos en sí mismos, pero, cuando se toman en consideración de forma global, permiten corroborar que la extrañeza que despierta inicialmente el vocabulario elegido por Raimbaut de Vaqueiras para componer la estrofa v de su *descort* plurilingüe es menor si se restringe la búsqueda a la producción de los trovadores de la primera generación. Quizá lo más sencillo es pensar que son estos quienes lo utilizan por la indudable influencia que Raimbaut y otros occitanos ejercieron sobre ellos, pero la comparación con la estrofa III autoriza a pensar que el de Vaqueiras está reelaborando un texto (lamentablemente perdido) que llegó a su conocimiento²⁴ y que tenía como autor a alguno de los personajes mencionados en este trabajo (o a algún otro del que desconocemos por el momento su participación en la época inicial del trovadorismo gallego-portugués)²⁵.

Desde esta perspectiva, Vasco Fernandez Praga de Sandin, Roi Paez de Ribela, Fernan Rodriguez de Calheiros... o el mismo Johan Soarez de Pavia serían buenos candidatos como inspiradores de Raimbaut, y habrá que volver sobre este asunto todavía alguna vez más, pero ahora queremos llamar la atención sobre una de las cantigas más curiosas (por muchos motivos) de Osoir'Anes: *E por qué me desamades* (B40 = 67, 1; Marcenaro 2012: 83-87):

¿E por qué me desamades,
ai, melhor das que eu sei?
Cuid'eu ren i non gâades
eno mal que por vós ei.
Pola ira en que mi andades,
tan graves dias levei;
dereit' ei,
que da ren que máis amei,
d'aquela me segurades:

Ali me ven gran cuidado,
depois que me vou deitar,
pero sôo mais folgado,
que lhi non ei de falar.
Jasco deles alongado,
que me non ouçan queixar:
tal amar
podedes mui ben jurar
que nunca foi d'omen nado.

24 O, por lo menos, retomando un vocabulario y unos motivos que le eran familiares por las cantigas que podía conocer.

25 Miranda (2004: 122, n. 271) parece cuestionarse esta posibilidad: «Estará tal procedimiento también implícito na *cobla* galego-portuguesa? A perda dos cantares de amor de grande parte dos trovadores da primeira geração deixará provavelmente esta pregunta sem resposta». Es evidente que la respuesta sigue siendo la misma, pero los datos aportados por Souto Cabo (2012c) permiten suponer que no sólo Osoiro y sus contemporáneos pudieron tener un conocimiento directo de las composiciones de Raimbaut de Vaqueiras, sino que también el propio Raimbaut pudo tener acceso a la producción poética de este núcleo de trovadores gallegos.

de vós! E, certas, sabiades
outr' amor non desejei.
E se vós end'al cuidades,
ben leu tort'én prenderei
e, por Deus, non-no façades,
ca por vós me perderei;
conort'ei,
en que pouco durarei,
se máis de min non pensades.

De muitos son preguntado
de que ei este pensar,
e a min pesa aficado
de quen me vai demandar.
Ei log'a buscar sen grado
razon por melhor salvar
e a guardar
m'ei deles, e rancurar,
e andar i come nembrado.

Ūa ren vos juraria,
e devede-lo creer:
que ja máis non amaria,
se desta posso viver,
quando vós, que ben quera,
tan sen razon fui perder;
¿qué prazer
avedes de me tolher
meu corpo, que vos servia?

Ca me non receberia
aquel que me fez nacer,
nen eu non vos poderia
atal coita padecer,
ca per ren non poderia,
pois me deit', adormecer;
e entender
no vosso bon parecer
a valer me deveria.

En una composición insólitamente extensa²⁶, distribuida en *coblas doblas*, con un esquema métrico-rimático (7'a7b7'a7b7'a7b3b7b7'a)²⁷ único en el corpus gallego-portugués²⁸, el trovador interpela a su dama sobre los motivos del desamor que le muestra —un desamor que llega a convertirse en ira—, y subraya la intensidad del sufrimiento que le provoca tal actitud con argumentos diversos, entre ellos una referencia al entorno que intenta averiguar los motivos de su desvarío²⁹; pero, sobre todo, requiere justificación al comportamiento, para él indebido —no deja de reivindicar el derecho que lo asiste y de hacer mención al *torto* (III, v. 6) que recibe—, de la que considera la mejor dama del mundo y, naturalmente, la que más amó. El texto admite interpretaciones diversas y el lenguaje empleado es bastante rebuscado, con varios occitanismos (*leu*, *rancurar*, *conorto*), pero la razón de traerlo a colación aquí es la presencia de algunos términos utilizados por Raimbaut, aunque

26 Se trata de la única cantiga de amor conservada con seis estrofas, número que puede encontrarse en algunas cantigas de escarnio y de amigo (en este caso, sobre todo, entre las que siguen la estructura paralelística con *leixaprén*).

27 Atendiendo a la disposición del texto en B, cabría editarlo con un esquema alternativo: 7'a7b7'a7b7'a7b10b7'a.

28 Recuérdese que *Eras quan vei verdejar* está compuesta en versos heptasílabos de rima femenina (sin la alternancia entre ésta y la masculina que emplea Osoiro), y que la distribución de las rimas es idéntica hasta el v. 6.

29 Esos posibles «miscradores» (Brea 1992) de los que tendrá que *salvarse* (Brea 2009) y por los que no puede dejar de sentir *rancura* (Brea 2014a: 66).

no sean de los más representativos —*cuidado* (IV, v. 1), *jasco* (IV, v. 5), *corpo* (v, v. 9)—, y, más todavía, esa referencia al insomnio amoroso («ca per ren non poderia, / pois me deit' adormecer», VI, vv. 5-6) que recuerda los versos 5 y 6 de la estrofa gallego-portuguesa del *descort*: «la noit, quan jaç'en meu leito, / son moitas vezes penado»³⁰. Podría añadirse la coincidencia de la rima en *-ado* de las estrofas III y IV con la rima b usada por el de Vaqueiras³¹, pero, en este caso, se trata de una rima relativamente frecuente en el corpus, incluso reduciéndolo a las cantigas de amor, pues es utilizado en otras 46 piezas de este género, entre ellas algunas de Vasco Fernandez Praga de Sandin y Fernan Rodriguez de Calheiros.

Parece claro que *E por qué me desamades* no puede ser aducida como fuente directa de la estrofa v de *Eras quan vei verdejar*, pero es un buen ejemplo de cómo los motivos y el vocabulario (e incluso la métrica y la rima) presentes en ésta no son en absoluto ajenos a ese núcleo inicial de trovadores gallegos que Souto Cabo (2012c) consigue ubicar en las últimas décadas del siglo XII. Por ello, tal vez no se debería pensar únicamente en el buen conocimiento que ellos tenían de la producción occitana anterior y contemporánea (y en la indudable influencia que ejerció en la lírica gallego-portuguesa), sino también que los contactos directos que se produjeron entre las dos tradiciones funcionaron en ambas direcciones y que, en ocasiones, los occitanos pudieron haber asimilado algo de los nuestros. En el caso concreto que nos ocupa, y aunque no se haya conservado³² la cantiga que Raimbaut de Vaqueiras podría estar reelaborando en la estrofa citada, nada impide admitir que el procedimiento por él empleado sea el mismo que en la estrofa III; lo que tal vez no llegue a saberse nunca es quién es el *trobador* equivalente a Conon de Béthune.

30 Puede verse un resumen del tratamiento del tema por los trovadores occitanos en el apartado «Insomnies et nuits blanches» de Rieger (2013: 1450-1451) además del vol. cx/2 de la *Revue des langues Romanes* (2006), que dedica un bloque monográfico a *Nuits romanes*.

31 La rima a de Raimbaut, en *-eito*, sería más significativa, puesto que es mucho más escasa en las cantigas de amor, pero sólo se registra en ellas tardíamente, en una de Fernan Gonçalves de Seabra y otra de Vidal.

32 Sin necesidad de pensar en que sólo ha llegado a nosotros una parte de lo que debió de existir, no olvidemos que la *Tavola colocciana* prueba la pérdida de al menos 28 composiciones de la autoría de siete trovadores diferentes.

A singularidade do Pergamiño Vindel foi posta reiteradamente¹ de relevo desde hai algo máis de cen anos. É realmente unha peza única, e non só para a lírica galego-portuguesa, senón para a lírica medieval en xeral, pois a súa existencia proporcionou argumentos de tipo moi diferente para debater a proposta de Gröber (1877)² sobre a configuración dos cancioneros. Os recentes estudos de Ciaralli (2016) e Marcenaro (2016) inciden na convicción de que nalgún momento —probablemente non moi posterior ao da súa confección— estivo cosido a un códice, aínda que difiren na súa estimación do obxectivo inicial porque, mentres para Ciaralli foi xa concibido para formar parte dese códice (o que supón imaxinalo como unha obra luxosa en que o verso do pergamiño podería estar destinado, por exemplo, a conter miniaturas), Marcenaro estima que puido ser creado como unha entidade independente (un «folio volante»), talvez para regalarllo a un destinatario indeterminado, a pesar de que despois fose incorporado —con outros elementos cuxas características descoñecemos por completo— a un códice. Esta segunda proposta parécenos máis convincente, xa que podería tratarse dun produto similar a eses *breus* (*de pergamina*) que mencionan algúns trobadores occitanos³.

- 1 A partir da primeira noticia publicada polo propio Pedro Vindel, apareceron xa varios traballos destacando a súa relevancia (véxase, a ese respecto, o traballo de Arbor 2017), pero a bibliografía multiplicouse moito coa dedicación do Día das Letras Galegas de 1998 a Martin Codax (en compañía de Mendiño e Johán de Cangas); ante a imposibilidade de citar todo o publicado naquela ocasión, mencionaremos soamente: Monteagudo (1998), que contén unha reprodución bastante fiel do pergamiño, e o completo estudo presente en Fernández Guadianes *et al.* (1998). O fito máis recente é a coidada reprodución facsimilar realizada por Moleiro Editores, acompañada dun conxunto de estudos orixinais coordinados por Arbor (2016), que se prolongará no programa de traballo propiciado pola ansiada visita a Vigo do Pergamiño Vindel.
- 2 Unha das revisións máis recentes sobre este apaixonante proceso pode verse en Zinelli (2002).
- 3 Véxanse, entre outros, os seguintes exemplos, tomados directamente do *Corpus des Troubadours*: «qu'il mandes chai *saluz en breu escritz*» (Peire Raimon de Tolosa); «E s'aisi est qon aug *leger el breu* / O qon veg ping et escrig a la pleu, / Greu pot nuls iois dar tant d'esbaudimen, / Qon dona infernz, qi-l mira, d'espaven» (Aycard de Fossat, nunha tensó con Girard Cavalaz); ou, de maneira especial, «Senes *breu de pargamina* / tramet lo vers, que chantam / en plana lengua romana, / a-n Hugon Brun per Filhol» (Jaufre Rudel).

Sexa como for, a calidade do pergamiño e o coidado posto na reprodución do texto e melodía indican que é obra dun *scriptorium* profesional⁴ en que traballaban copistas especializados, decoradores e anotadores de música, conque non parece que esteamos ante un instrumento de traballo para uso de xograres, senón ante un obxecto creado para o goce de alguén que tiña competencias para apreciar o seu valor (e talvez tamén para cantalo nun ambiente privado ou cortesán). Os traballos citados poñen tamén de manifesto que se elaborou en varias fases e que puido quedar nalgún momento inacabado, con seis cantigas e sen melodía para a sexta (o porqué dese feito continúa a ser un misterio⁵), pois a sétima composición revélase como copia posterior realizada por unha man diferente e, malia conter a notación musical, carece de capital de inicio e tampouco respectou a xerarquía prevista para iniciais de estrofa. Outro elemento que require unha explicación convincente é a posición (na marxe superior, en liña coa primeira columna de texto) que ocupa a rúbrica atributiva que contén o nome do trobador⁶, pois, na preparación do pergamiño para a copia, non se reservara un espazo propio para el⁷.

Lembrabamos ao comezo o valor de *unicum* do Pergamiño Vindel na tradición galego-portuguesa, pois, ao datar probablemente da segunda metade do século XIII, é o único testemuño que conservamos para as cantigas de amigo contemporáneo á época de produción, parangonable, por tanto, ao *Cancioneiro de Ajuda* (A) ou ao Pergamiño Sharrer (algunhas décadas posterior) para as cantigas de amor⁸. E, en certo sentido, é o máis completo dos tres, porque pese a conter soamente sete pezas (no que se pode equiparar ao P. Scharrer, máis deteriorado e fragmentario) fronte ás aproximadamente 300 de A, preservou o nome do seu autor (algo do que carecen os outros dous) e, agás nun caso, a música (como o P. Sharrer), da que A só ofrece indicios por terse previsto o espazo para as partituras.

- 4 Talvez o mesmo en que se confeccionou o códice de Toledo (ms. 10069 da BNE) das *Cantigas de Santa María*, co que mantén certas afinidades?
- 5 A ausencia de música para esta cantiga debeu de chamar a atención do compilador do antecedente dos apógrafos italianos, porque é así como explica Gonçalves (1989) a anotación que figura en V (fol. 139r, col. B, l. 16) despois da cantiga 882, atribuída a Martín de Ginzo.
- 6 Dado que nesta breve contribución non nos ocuparemos da biografía do trobador, remitimos a algúns dos últimos traballos que se ocuparon dos problemas relativos á súa identificación (nos que se acharán tamén as oportunas referencias á bibliografía anterior): Gutiérrez García (2008); Ron Fernández (2016).
- 7 Ciaralli, no seu «Estudo paleográfico», supón que talvez o copista a advertise que faltaban materiais (a cantiga 7) e, para non perder a referencia de onde debían ser copiados, decidise incorporar o nome do autor como elemento de control.
- 8 Loxicamente, o panorama complétase cos códices que conteñen as *Cantigas de Santa María*, pero agora ocupámonos unicamente da lírica trobadoresca de carácter profano. De todos os xeitos, para facerse unha idea global sobre as csm, pódese ver, entre outros, Fidalgo (2002), así como —polo seu carácter recente e, por tanto, recompilador da bibliografía anterior—, o volume de estudos que acompaña a edición facsimilar do Códice Rico publicada en 2011 por Patrimonio Nacional (Fernández–Ruiz–Fidalgo 2011).

Esas sete cantigas de amigo, que poderían verse como variantes dun mesmo tema ou como constitutivas dunha auténtica secuencia⁹, reproducense na mesma orde nos dous apógrafos italianos, o Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (B) e o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V)¹⁰, nos cales se integra nun sector con características un pouco peculiares que foi bautizado por Oliveira (1994: 199-205) como «Cancioneiro de xogres galegos». Dentro deste conxunto, ademais, formaría parte dunha pequena antoloxía do que se identificou como *cantigas de romaría*¹¹, situadas na súa maior parte entre B1118 e B1147a (V709-750) e entre B1266-1293 e B1293 (V872-898)¹².

Tense discutido bastante sobre a pertinencia ou non de considerar as composicións de Martin Codax como cantigas de romaría ou santuario, e mesmo sobre se esa categoría podería ser aplicable ou non a todas, senón a unha parte delas, dado que as únicas que conteñen realmente algún dos elementos definitorios desta tipoloxía son a terceira (que menciona a «igreja de Vigo»¹³) e a sexta (en que a protagonista está a bailar en «sagrado»). Correia (1993), por exemplo, non toma en consideración ningunha delas, entre outras cousas porque exclúe da súa listaxe¹⁴ os textos en que simplemente se mencionan igrexas sen facer referencia a un santo ou festividade concretos. En realidade, todo depende de qué trazos se establezan como esenciais para admitir a inclusión neste grupo¹⁵; así, por exemplo, se se pensa en aspectos como «ir en / fazer romaria» (termo que non se rexistra nunca en Codax), «fazer oraçon» ou «queimar candeas», resulta palpable que ningunha

9 Véxase o estudo de Cohen (2016).

10 Poden consultarse ambos en internet, nas páxinas web das respectivas bibliotecas: <http://purl.pt/15000/1/index.html#/1/html> e http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803 [última consulta: 29/06/2020].

11 Véxase sobre isto Gonçalves (1989) e Lorenzo Gradín (1999). A bibliografía sobre esta modalidade temática é abundante; entre as referencias máis destacables podemos recordar, por exemplo, Brea (1999d), Correia (1993), Filgueira Valverde (1992a), Gonçalves (1986), Gutiérrez García (2009), Montenegro (1998), Riquer (1993b).

12 Non todas as cantigas comprendidas nestes dous bloques presentan trazos propios das cantigas de romaría, pero si son as zonas onde se concentra a maior cantidade delas, aínda que hai algunhas máis «desprazadas».

13 Non deixa de chamar a atención, en calquera caso, que as únicas cantigas de todo o corpus galego-portugués (deixando á parte aquelas en que o mar forma parte do haxiotopónimo, como San Momedo do Mar ou San Clemenço do Mar) que presentan unha asociación clara entre un edificio relixioso e o mar sexan esta e a de Mendiño.

14 A lectura dos traballos citados na nota 11 permite comprobar as diferenzas entre as distintas clasificacións, que oscilan entre unha consideración máis estrita e outra claramente ampla; en calquera caso, parece evidente que as cantigas que figuran en todas as relacións son as que mellor responden ás características que deron pé a esta agrupación textual.

15 Resulta de grande utilidade a consulta da táboa de motivos propios das cantigas de santuario en Fernández Guadianes *et al.* (1998: 13-14). A mesma obra ofrece tamén unha táboa semellante para os motivos específicos das mariñas en p. 15. Nelas pode apreciarse o grao de cumprimento que ofrecen para ambos os tipos as cantigas de Martin Codax.

cumpre os requisitos; só atendendo a accións (profanas) que complementan as anteriores (de intención máis relixiosa) nunha romaría, como a de »bailar«, pódese admitir que a cantiga 6¹⁶ —que precisa que a moza baila «eno sagrado»— responde a esa condición¹⁷. É certo que, nalgúns casos, a visita ao santuario nas súas principais celebracións é un simple pretexto para encontrarse co namorado, que pode, ademais, ter concertada previamente esa cita enviándolle á súa amada un «mandado», situación que se advirte na cantiga 2, pero tanto o propio «mandado»¹⁸ como o encontro co amigo (ou a simple posibilidade de que este teña lugar, o desexo de que se produza, o temor a que non chegue a facerse realidade) están entre os motivos máis repetidos nas cantigas de amigo en xeral¹⁹.

Existe, no entanto, outra modalidade temática²⁰ na que si parecen encadrarse as pezas do Pergamiño Vindel: a coñecida como *mariña*, tamén denominada en ocasións *barcarola* (malia que esta sería máis ben un subtipo daquela)²¹. En efecto, o mar (coas súas ondas) está presente de xeito explícito soamente nas cantigas 1, 3, 5 e 7 (que son, pois, as únicas ás que cabe en sentido estrito aplicarlles a etiqueta de *mariñas*), pero intúese nas tres restantes porque a que inicia o ciclo deixou patente que se dirixe ás «Ondas do mar de Vigo», e a terceira engade que a «igreja de Vigo, u é o mar salido» é o mellor lugar para contemplar as ondas, de maneira que o refrán da segunda («E irei, madre, a Vigo!» —porque recibiu o aviso de que vén o seu amado—) evoca automaticamente ese espazo, igual que a imaxe da moza «señeira», «sen gardas», «en Vigo», da 4 e, aínda máis —pola mención do sagrado— a 6, que a mostra bailando «Eno sagrado en Vigo».

Non deixa de chamar a atención o feito de que, sendo o mar consubstancial a Galicia (e prestándose o termo tan facilmente ao seu uso en posición de rima), sexan tan escasas as composicións trobadorescas que o mencionan. En efecto, as

16 É a única das sete en que a voz feminina se manifesta soamente no refrán, pois os dísticos monorrimos parecen postos en boca dun narrador; responde, por tanto, ao modelo de narración mixta cuxas particularidades e desenvolvemento poden verse en Brea–Lorenzo Gradín (1998: 50-57).

17 Canto á terceira, convén advertir que a elección da «igreja de Vigo» vén condicionada pola súa localización nun lugar privilexiado («u é o mar salido») para contemplar (e interrogar) as ondas, o que debilita unha posible vinculación coas cantigas de santuario.

18 Sobre este motivo concreto, véxase Corral Díaz (2009c).

19 O motivo do encontro (asociado ás accións de *veer* e *falar*, verbos que poden posuír unha compoñente erótica) está en parte relacionado co que Tavani establece como campo sémico da «prohibición», pero tamén co do «amor correspondido» (Tavani [1980] 1988: 166-175).

20 En calquera caso, as etiquetas empregadas para identificar as cantigas de santuario ou de romaría e as mariñas ou barcarolas non posúen ningún tipo de fundamento histórico-literario; foron creadas soamente para tratar de delimitar tematicamente cantigas que se encadrarían na época da súa composición no bloque das cantigas de amigo. Dito isto, e a pesar de a presenza dun santuario ou do mar non ser exclusiva deste xénero, non parece caber a menor dúbida de que é nel onde estes escenarios cobran un papel tan singular e significativo que non estraña que merezan unha atención particularizada.

21 Véxase sobre isto Brea (1998b).

estadísticas ofrecen unha frecuencia relativamente baixa de aparicións do mar: *MedDB* amosa un total de 80 ocasións nas cales aparece a palabra *mar* (ou a súa variante *mare*) en 33 cantigas (das case 1700 que constitúen o corpus) pertencentes aos tres xéneros «canónicos» da lírica galego-portuguesa (cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escarnio e de maldicir), que pasan a 34 se se toma en consideración un caso en que non se menciona directamente o mar, senón as ondas. A porcentaxe parece reducida, mais non é menos certo que a función do mar se mostra variada e complexa, e os textos que manteñen algún tipo de relación con este escenario son tan suxestivos que foron obxecto de numerosos estudos²².

Fóra das cantigas de amigo, chaman poderosamente a atención dúas composicións que converten o mar en protagonista: *Non me posso pagar tanto* (18,26)²³, unha especie de aflixido canto de desconsolo de Afonso x, que prefire enfrontarse ao tormentoso mar a bordo dun bo galeón que ás acometidas dos «alacrães» que axexan en terra por todas as partes; e *De quantas cousas eno mundo son* (114,6), en que o almirante Paio Gomez Chariño compara o rei Sancho iv —e a súa corte— co mar²⁴. Os dous mostran ante o mar aprecio, admiración e un gran respecto (que non chega a temor), pois coñecen a súa grandeza, pero tamén os riscos que entraña, igual que a maioría dos trovadores que fan referencia a el (sobre todo, cando o ven como «alto mar», «mar salido», «mar levado» etcétera). A presenza do mar —particularmente do mar encrespado, que ignora regras e freos— en *similitudines* e metáforas (e como símbolo dos perigos deste mundo) goza dunha longa tradición que arrinca na Antigüidade e nos textos bíblicos, pois ese elemento suxire inmensidade e evoca algo misterioso, incontrolable, inesperado, inconstante, sobre o cal soamente os deuses poden ter algún tipo de control. Esa inmensidade pode contemplarse, ademais, como reflexo da inmensidade do Deus que o creou, como materialización do seu poder, como elemento que pode ser amable ao tempo que terrorífico. E poucos son os que poden coñecer ben as ameazas do mar e a *coita* que ocasiona no navegante coas súas terribles tormentas; o medo ao mar só pode ser superado por aqueles que, debido ás súas circunstancias persoais (Afonso x) ou á súa profesión (Chariño), poden sentirse incluso máis seguros nel que en terra.

22 Entre outros, Lang (1929), Filgueira Valverde (1992b): 71-95), Guerra da Cal (1958), Cotarelo Valledor, (1970), Asensio (1970: 40-55), Quint (1998).

23 Identificaremos as composicións citadas na forma abreviada que permite Tavani (1967a), que é tamén a empregada en *MedDB*.

24 Esta cantiga ofrece a descrición máis completa que se pode atopar na lírica trobadoresca das virtudes e defectos do mar, pois emprégao como *exemplum* que permite explicar como é o rei; de todos os xeitos, as fórmulas empregadas non son totalmente orixinais do trovador, senón que parecen tomadas das *Partidas* de Afonso x: «La mar es larga et grande [...] et á y pescados de muchas naturas [...] y a menester largueça grande et espaço. [...] Assi como los onbres que van por ella han tormenta et no se saben guiar ni mantener et vienen apeligro porque pierden los cuerpos et lo que traen afogandose bevien-do el agua de la mar amarga. Otrosi los que vienen a la corte con cosas sin razon pierden y sus pleitos et afogaseles aquello que cobdician aver» (lei 28 do título ix da *Partida II*).

Daquela, non é de estrañar que quizais as cantigas de amor máis relevantes na súa relación co mar sexan obra do propio Paio Gomez Chariño²⁵, que utiliza esa imaxe en dúas pezas deste xénero. Nunha (114,25), o mar é elemento positivo que se contrapón á terra (igual, pois, que para Afonso X), como se deduce da súa posición nunha serie de pares antitéticos que configuran o refrán (*mar/terra, prazer/pesar, ben/mal*) e nos cales o elemento considerado favorable ou desexable aparece en primeiro lugar e o desfavorable no segundo²⁶; nin uns nin outros logran quitarlle do corazón a esa dama que nunca lle vai outorgar favor ningún e que o fará morrer de amor. A outra composición, *Quantos og' andam eno mar aquí* (114,17), é aínda máis explícita na comparación entre o sufrimento provocado polo mar e o que ocasiona o amor: como bo mariño, Paio Gomez non ignora o temor que suscita o mar, contemplado na Idade Media como un elemento misterioso, insondable, poboado de monstros e case sen retorno, o que proporciona pleno sentido a esa imaxe dunha coita de amor tan tremenda que é capaz de facer esquecer a do propio mar²⁷. O artificio sería mesmo máis logrado se puidésemos ler *mar* como feminino (*coita da mar / coita d'amar*), pero, aínda así, o xogo de palabras (que inclúe a morte) é unha paronomasia clásica (*mar-amar / amor-morte*) en que as penas producidas polo amor (e a mesma morte por amor) superan en intensidade as ameazas do mar; por outra parte, *mar, morte e amor* constitúen a tríade que na historia literaria aparece sempre en relación coa historia de Tristán, de tal xeito que Chariño logra combinar in mellorablemente circunstancias biográficas e referencias literarias para tentar explicar un dos efectos máis repetidos do amor trobadoresco²⁸.

Nas cantigas de escarnio, o mar adoita pórse en relación coas viaxes, reais ou (moi especialmente) finxidas, a Terra Santa; un dos exemplos máis coñecidos é o ciclo satírico dirixido por Pedr'Amigo de Sevilla (116,31), Pero Gomez Barroso (127,7) e Gonçal'Eanes do Viñal (60,11)²⁹ contra Pedro d'Ambroa (tamén trobador), que presumía de participar nas cruzadas cando en realidade non fixera máis que agocharse durante un tempo para xustificar a súa ausencia³⁰.

25 Ocupámonos deste tema en Brea (1996).

26 Isto é, *mar* ocupa o primeiro lugar da oposición, aliñado con *prazer e ben*, respectivamente fronte a *terra, pesar e mal*.

27 Véxase sobre isto Brea (1999b).

28 Ás cantigas de amor de Chariño hai que sumarlles, polo menos, unha de Roi Fernandiz (142,20) que maldí o mar que o mantén lonxe da amada e outra de Johan Zorro (83,4) que establece unha clara dialoxía cunha cantiga de amigo do mesmo autor (cfr. Brea–Lorenzo Gradín 1998: 262–263).

29 Na cantiga *Pero d'Anbroa, sempre'óí cantar*, deste trobador, a palabra *mar* desempeña un papel fundamental desde o punto de vista retórico, porque funciona como dobre en posición de rima (véxase Lorenzo Gradín 1997b; Pérez Barcala 2002).

30 Semellante é o caso de Martin Soarez (97,28), que asegura que, aínda que non foi a ultramar (*Pero non fui a Ultramar*), coñece ben aquelas terras porque Soeir'Eanes regresou de alí explicando, entre outros desaxustes, que «Marsella jaz alén / do mar e Acre jaz aquí»; ou, entre outros, o de Estevan da Guar-

Se nos centramos nas cantigas de amigo, poderemos comprobar como algunhas das pezas que mencionan o mar teñen pouca relevancia para o establecemento dun grupo máis ou menos compacto, dado que nelas o elemento mariño non pasa de ser unha referencia espacial ou un *locus amoenus* para a cita dos namorados, isto é, un marco que normalmente vén sinalado no primeiro verso para situar nun lugar máis ou menos concreto a protagonista do cantar³¹. Nada que ver, por tanto, coa transcendencia que adquire este elemento cando o emprega alguén que o leva asociado ás súas circunstancias vitais, como Paio Gomez Chariño, que posiblemente estea a aludir ao seu cesamento como almirante, en 1286, na composición *Disséronm'oi, ay, amiga que non* (114,7), que reviste a forma dunha cantiga de amigo en que a moza expresa o seu gozo por non ter que preocuparse máis polos perigos do mar. A maioría das restantes composicións deste tipo integran o mar en cantigas de refrán, elaboradas sobre unha estrutura paralelística e, en ocasións, empregando o recurso do leixaprén; esta característica formal é salientable porque o termo «marcado» desde o punto de vista conceptual (*mar / río, barcas, ondas*) resulta marcado tamén desde o punto de vista retórico ao formar parte do retrouso ou doutros elementos que se reiteran (con ou sen variación sinonímica), o que acaba converténdoo nun dos núcleos centrais da cantiga.

En realidade, as cantigas que poderían considerarse *mariñas* non chegan á vintena. Entre os seus autores cabe mencionar os tres que parecen ter como denominador común o mar de Vigo (Johán de Cangas, Mendiño e Martin Codax), pero tamén a Nuno Fernandez Torneol, Paio Gomez Chariño, Nuno Porco, Juião Bolseiro, Pero Meogo, Lopo, Roi Fernandiz, Johan Airas de Santiago e Pedr'Amigo de Sevilla, todos eles probablemente de orixe galega, ademais dos portugueses Estevan Coelho, Gonçal'Eanes do Vinhal e Johan Zorro. A análise destas composicións amosa que os motivos máis recorrentes —ademais de *mar* e *ondas* (estas últimas, exclusivas de Martin Codax e Mendiño)— son os representados polas accións verbais *ir* e *vīir*; xa que polo menos unha das dúas aparece sempre; a finalidade desas accións é a mesma: *veer* o namorado. Nalgunhas menciónanse as barcas, que se converten nunha constante en Johan Zorro (83,3; 83,4; 83,6; 83,8) e Juião Bolseiro (85,14; 85,19) pero que son citadas tamén por Torneol (106,22) ou Chariño (114,4)³². Esta

da (30,2), que ridiculiza a Alvar Rodriguiz porque pensa que lle irá mellor «alén mar» que aquí. E tamén se pode traer a colación *Sinner, ... us vein quer* (21,1), unha tensó satírica entre un «Senher» (Alfonso x) e un «Don Arnaldo», que podería ser Arnaut Catalan, na que o primeiro lle pide —en lingua occitana— ao segundo que o nomee «almiral [...] en cela vostra mar de lai».

- 31 Non deixa de ser significativo, de todos os xeitos, que «El agua tiene un poder fertilizante con el que enlazan viejas costumbres paganas, que, en más de una ocasión, fueron censuradas por las autoridades eclesiásticas a lo largo de la Edad Media. En sus cercanías (río, mar, lago o fuente) tiene lugar, en casi todas las líricas romances (menos en las jarchas), el encuentro de los enamorados, ya que la práctica retórica había hecho de ella un elemento fundamental del *locus amoenus*» (Lorenzo Gradín 1990: 197).
- 32 En realidade, non emprega o termo *barcas*, senón *barco*, en alternancia con *navio*; esta parella sinonímica tamén a emprega Johan Zorro en 83,5 e 83,10.

presenza dos navíos non é ocasional: están aí porque son o medio de transporte empregado polo amigo na súa partida (case sempre para ir servir o rei participando nas campañas militares) e, en consecuencia, son causa indirecta do sufrimento da namorada. De todos os xeitos, o trazo máis específico das *mariñas* é probablemente o seu simbolismo, pois o propio elemento caracterizador aparece revestido de connotacións máis vivas que o santuario, mero lugar de encontro (estático). O mar é dinámico, representa un camiño de ida e volta, pois separa os namorados, pero tamén os volve reunir (pénsese, por exemplo, en Johan Zorro). Ademais, o baño (cantiga 5 de Martin Codax ou 29,2 de Estevan Coelho) ten un compoñente erótico e ritual en tanto que, xunto ao aseo corporal, adquire un valor translaticio de pracer e sensualidade, de maneira que pode preceder ao anhelado encontro co amigo, pero tamén pode ser compartido con el³³.

A ausencia do amigo pode ter —como se apuntaba arriba— unha causa inevitable como a guerra (Johan Zorro, Chariño)³⁴, e isto permite contemplar as *mariñas* como textos que desenvolven o motivo xenérico do encontro en función do regreso do namorado despois dunha separación por ese motivo. Así, por exemplo, a amiga de Torneol ve aproximarse as barcas polo mar e apresúrase ilusionada a comprobar se nelas volve o seu amigo, aínda que a súa esperanza acaba truncada, feito que provoca esa coita que leva á morte por amor; unha situación similar é a descrita no texto de Bolseiro (85,19), que se presenta como un diálogo entre a nai (que é quen ve chegar as naves) e a filla, que declara a súa vontade de ir comprobar por si mesma o que acontece. E, a pesar de non mencionarse os navíos, parece claro que a moza á que fai falar Chariño noutra cantiga (114,2) está a contemplar o horizonte agardando a súa inminente chegada cando advirte —no refrán— que «Sobre mar vén quen frores d'amor ten» e suplicálle ao señor Santiago que lle traia o amado onda ela.

Igual que Paio Gomez Chariño, Pero Meogo establece unha asociación entre *mar* e *morte* nunha cantiga fortemente simbólica (134,9), articulada sobre o símil *amigo-cervo*, un cervo ferido que se dirixe ao mar³⁵ cando percibe que se avexina a súa morte; así é como a amiga ve o seu amado se ela non o corresponde, a pesar de que a súa nai sospeita dun finximento co obxectivo de procurar o consentimento materno á súa relación.

A moza a quen lle presta voz Martin Codax non chega nin a alentar a esperanza do retorno do amigo porque non logra albiscar ningún barco sobre o mar; por

33 Na simboloxía profana, polo menos desde o século XIII, o baño de home e muller xuntos simboliza o amor. Véxase, entre outros, Lorenzo Gradín (1990: 211-213).

34 Non cabe dúbida de que o mar impón unha separación forzada, como pon de manifesto o xogar Lopo cando fai que a amiga se lamente de que o rei partise a navegar levando con el a quen nunca a abandonaría por vontade propia.

35 Esta imaxe do mar en relación co tópico da morte por amor representa unha variación orixinal na produción de Pero Meogo, en que o cervo adoita ir asociado á auga, pero normalmente á auga doce, á fonte (véxase, entre outros, Méndez Ferrín 1966, e Ferreira 1999).

iso decide interrogar directamente as ondas e, para soportar mellor a inqueda e o desasosego³⁶, pídelles a unha irmá ou amiga (ou a «Quantas sabedes amar amigo») que a acompañen á beira do mar, quer para contemplar as ondas desde o santuario alí situado, quer para se bañaren no mar, con todo ese simbolismo erótico e purificador que vai asociado ao baño. Tamén pode compartirse a ledicia polo reencontro, identificándoo coas ondas. Os máis dos refráns codacianos parecen insinuar o futuro, en contraste cos presentes expresados nos das cantigas 4 e 6 e a dúbida substancial³⁷ do da 7; por tanto, cabe salientar a funcionalidade dos tempos verbais no noso trovador, nesa combinación de tempo presente nos dísticos e futuro no refrán, como reflexo da situación de espera (con todos os matices que a definen) e desconcerto en que se atopa. Mesmo a invocación a Deus no refrán da primeira cantiga parece representar o suspiro desesperado de quen busca unha resposta definitiva que xustifique a ausencia do amigo. Ademais das amigas ou irmás, a moza fai cómplice dos seus sentimentos a natureza, personificada como elemento feminino nas ondas do mar de Vigo, que deberían ser as que trouxesen de volta o amado.

Desde un punto de vista formal, a maioría das *maríñas* caracterízanse por estar compostas en estrofas de dísticos monorrimos máis un verso de refrán (que pode ter unha rima diferente: aaB). Ademais, soen utilizar o recurso do *leixaprén*, unha arquitectura acumulativa que adianta ou atrasa o discurso poético ao tempo que serve de recurso mnemotécnico nun contexto literario determinado pola execución oral (cantada); e esta funcionalidade acentúase, nese marco estrutural fixo de dístico máis refrán, cando se combina co paralelismo, dando lugar a unha ensamblaxe formal que acabaría sendo vista como un trazo característico das cantigas de amigo en xeral, a pesar de seren relativamente poucas as composicións articuladas dese xeito³⁸.

Unha boa parte dos estudos realizados sobre as cantigas de amigo en xeral (e sobre as de Martin Codax en particular) inciden nas súas posibles relacións cunha lírica tradicional pretrobadoresca ou paratrobadoresca que lle proporciona uns

- 36 A espera comunicada pola voz feminina maniféstase mediante actitudes e situacións diversas; a preocupación da amiga de Codax concorda perfectamente coa de Mendiño, que no seu refrán «Eu atendendo meu amigu'! E verrá?», que nos fai lembrar moito outro de Martin Codax, revela a incerteza da moza que agarda e a esperanza á que se aferra de que o namorado volva logo.
- 37 A *interrogatio* é introducida nas cantigas como un procedemento amplificador que lle proporciona gran forza elocutiva ao discurso. Pode figurar en calquera parte da composición, mais existe unha marcada tendencia a introducila no refrán (a xeito de conclusión distanciadora do razoamento exposto nos versos da estrofa) ou, como alternativa, a abrir a composición con ela, como arranque do tema exposto. Precisamente nos textos centrados na partida, as variantes da *interrogatio* empréganse cun valor patético de súplica (cf. Brea-Lorenzo Gradín 1998: 170).
- 38 O esquema básico aaB obsérvase en 78 cantigas de amigo (isto é, o 15'6 % do total deste xénero), a maioría das cales empregan algunha variante do paralelismo, pero non en todos os casos en combinación co *leixaprén*.

trazos especiais, autóctonos, en contraposición coa aparencia culta, de influencia occitana, das cantigas de amor. Esta consideración tropeza cunha serie de problemas que convén non desdeñar, comezando polo establecemento do que se pode entender por tradicional (ou popular) e por autóctono, e incluso pola relación entre ambos os conceptos, que non poden identificarse sen máis (por oposición ao culto, visto ademais como foráneo); abonda con botarlle un ollo ao libro de Lorenzo Gradín (1990) ou ler un seu traballo máis recente (Lorenzo Gradín 2017) para comprobar como algúns deses motivos que adoitan traerse a colación como representativos do «tradicional»³⁹ (entre outros, os elementos simbólicos procedentes da natureza) atópanse espallados por todo o Occidente europeo (e fóra del) e, nalgúns casos, teñen raíces moi antigas. Canto aos elementos propios das cantigas de amigo, podería admitirse que algunhas das súas variantes (en particular, precisamente, as *cantigas de romaría* e as *mariñas*) non teñen paralelo noutras tradicións románicas⁴⁰, polo menos na produción conservada, o que podería corroborar que son modalidades propias do noroeste ibérico (ou simplemente que, en caso de existiren motivos similares noutros lugares, non espertaron o interese dos compiladores), pero non é menos certo que produtos como *Quisera vosco falar de grado* de don Denis (25,102) ou *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo* de Estevan Coelho (29,1) teñen claros referentes na lírica de oïl⁴¹.

Por outra parte, cando se estuda a lírica trobadoresca, convén ter presente que se trata, na súa totalidade, de lírica culta, composta por autores con conciencia de tales⁴², conque talvez resulte máis adecuado adoptar a fórmula proposta por Bec (1977) para a tradición galorrománica e falar dunha vertente *popularizante* e outra *aristocratizante* nun intento de diferenciar dous bloques bastante marcados, sobre todo no xénero da cantiga de amigo⁴³. Iso non quere dicir, no entanto, que todas as composicións conservadas poidan adscribirse sen máis a unha destas dúas tipoloxías, porque son bastantes os casos en que os elementos que configuran —en principio— esas vertentes están mesturados, establecendo unha simbiose harmónica de formas e contidos vinculados ao acervo folclórico con outros máis especí-

39 E a canción de muller é, polo menos en certo sentido, a forma propia da poesía tradicional (véxase, entre outros, Alvar 1998).

40 *Altas undas que venez sur la mar* (atribuída a Raimbaut de Vaqueiras no cancionero occitano Sg, aínda que Tavani 2008 se mostra máis partidario de considerala obra de Cerverí de Girona) é un *unicum* na lírica occitana, como recorda Lorenzo Gradín (2017). Véxase tamén sobre este texto Lee (2006).

41 Véxase, por exemplo, Lorenzo Gradín (1991).

42 Trátase, incluso, dunha actividade de grupo en que non cabe pensar nun poeta que compón illado para expresar os seus sentimentos, senón nun colectivo que acepta un código poético en que cada un pode moverse dentro duns moldes aos que contribúe con algún que outro trazo de orixinalidade, pero no que resulta esencial esa especie de «complicidade» que se establece entre os autores e tamén, ás veces, a competitividade «profesional».

43 Publicamos unha primeira aproximación a este tema, que aínda está pendente de rematarse, en Brea (2000c).

ficos do «gran canto cortés» sen que o resultado produza estupor (e, moito menos, rexeitamento)⁴⁴. No tocante ás condicións de transmisión desta vea folclórica, non pode dicirse que exista ningún tipo de intromisión da lírica tradicional na culta, pois o que se produce é un aproveitamento consciente por parte dalgúns trobadores dese filón de raíz popular cun obxectivo de renovar a poética á que se adscriben. A cantiga de amigo é sempre lírica culta, lírica de autor, que toma da vertente popular o recurso da voz feminina e, con el, outros elementos que lle son característicos, pero sempre efectúa con eles unha reelaboración que busca, en non poucas ocasións, provocar un efecto de sinxeleza, de inxenuidade que, porén, encerra en si un elaborado proceso de composición⁴⁵.

O rexistro aristocratizante da cantiga de amigo maniféstase mediante unha serie de elementos formais e conceptuais que non se combinan necesariamente todos nunha mesma composición. Entre os formais cabe lembrar o uso da modalidade compositiva coñecida como *cantiga de mestría* (isto é, a que carece de refrán)⁴⁶, a preferencia por construcións estróficas máis variadas e elaboradas, o emprego rigoroso da rima consonante, a utilización do monólogo (con ou sen receptor explícito), unha riqueza léxica maior (con emprego dos termos vinculados ás relacións feudais e ao ámbito xurídico, en principio máis identificado coas cantigas de amor) ou a designación como *senhor* da protagonista feminina. No que se refire a elementos conceptuais e temáticos, poderían mencionarse algúns como a escasa presenza do simbolismo baseado na natureza ou o corpo feminino, a ausencia de elementos paisaxísticos significativos ou a caracterización da amiga como *dona e senhor*⁴⁷, isto é, como unha muller consciente da súa beleza e do seu *sen*, mais tamén do poderío que exerce sobre o seu namorado, do dereito que a asiste a *assanharse* con el se non respecta a convención do segredo, se a abafa coa súa insistencia ou se decide partir de onde ela está sen o seu consentimento expreso etcétera. En definitiva, a relación amorosa resulta moito máis convencional, pois responde á estrutura típica das cantigas de amor. Son representativas desta vertente cantigas de amigo como *Aquestas coitas que de sofrer ei*, de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos (140,1), *O meu amigo, que me quer gram ben*, de Gonçal'Eanes do Vinhal (60,9), —*Amigo, queredes vos ir?* (25,13), *Coitada viv', amigo, por que vós non vejo* (25,22), —*Amiga, faço-me maravilhada* (25,7) e *De morreres por mi gram dereit' é* (25,29)... de don Denis etcétera.

44 Véxase sobre isto Lorenzo Gradín (1997a).

45 Un bo exemplo desa coidadosa reelaboración en que a aparente sinxeleza procede dunha simbiose de elementos populares e cultos, autóctonos e foráneos, é a cantiga de D. Denis *Levantou-s'a velida* (25,43), da que xa nos ocupamos noutro lugar (Brea 2000a).

46 Esta técnica é tan escasa nas cantigas de amigo (por volta dun 7 % do total) que, cando se emprega, case funciona como «marca» de pertenza ao rexistro aristocratizante.

47 Véxanse Brea (2006) e Fidalgo (1998a).

Pola contra, o rexistro popularizante caracterízase⁴⁸ por elementos formais⁴⁹ como o claro predominio da *cantiga de refrán*⁵⁰, a preferencia polas estrofas compostas por dísticos monorrimos (en versos curtos ou longos) cun refrán dun só verso (que, ademais, pode ser de poucas sílabas, e con predominio do esquema de rima aaB), o emprego do paralelismo⁵¹ en calquera das súas variantes (verbal, estrutural, semántica), o recurso do *leixaprén*⁵², a aparición de rimas asonantes⁵³ e de certas irregularidades métricas que producen hipometría ou hipermetría⁵⁴, a inclusión de palabras ou solucións fonéticas particulares (*irmana, salido, treydes...*)⁵⁵, a introdución directa do diálogo que inicia a amiga co seu namorado, coa nai ou con algún confidente (humano ou non⁵⁶), o emprego de sinónimos poéticos en alternancia nas estruturas paralelísticas (*amigo-amado, salido-levado* etcétera) e mesmo a utilización de termos específicos para referirse á protagonista feminina (*velida, delgada, meninha, pastor, moça...*). Desde o punto de vista conceptual e temático, pódese salientar a presenza de motivos simbólicos que teñen o seu referente na natureza (a auga, o vento, os cervos...) ou en partes do corpo feminino (os cabelos, en par-

- 48 Dado que estamos a falar de cantigas de amigo, non nos referiremos a outro tipo de trazos (elocución oral, uso de proverbios, preferencia pola fala vulgar etcétera) que se dan nas cantigas de escarnio e noutros lugares do corpus galego-portugués en xeral (incluídas as *Cantigas de Santa María*), dos que se ocupa Filgueira Valverde (1988).
- 49 Beltrán (1987, introdución) analiza unha parte destes elementos que pode complementarse, entre outras cousas, coa introdución á súa completa antoloxía de lírica castelá desta corrente (Beltrán 1990), en que recolle un total de 43 composicións deste tipo. Véxanse tamén Brea (2003) e Vieira (1997).
- 50 Mentres que nas cantigas de amor a porcentaxe aproximada de cantigas de refrán se sitúa por volta do 55 % e nas de escarnio non chega ao 33 %, nas cantigas de amigo os números invértense completamente, pois, dos 501 textos etiquetados en *MedDB* como cantigas de amigo, 423 empregan esta técnica compositiva.
- 51 Véxanse, entre outros, Asensio (1970: 69-119) ou Tavani (1973).
- 52 Empregamos o termo *leixaprén* nunha acepción restrinxida, que é a que goza de maior tradición na lírica galego-portuguesa, pero tamén cabe aplicalo a recursos lixeiramente diferentes de encadeamento interestrófico, sobre todo se temos en conta as rúbricas e a terminoloxía métrica empregadas no cacioneiro de Baena (vid. a ese respecto Beltrán 1993a). Aquí implica a distribución da composición nun número par de estrofas (en dísticos monorrimos) que se entrelazan en cobras alternas, combínanse co paralelismo literal e presentan un encadeamento interestrófico que consiste en que o segundo verso da primeira estrofa se repite como primeiro da terceira, o segundo da segunda como primeiro da cuarta e así sucesivamente. A pesar de que este esquema se adoita presentar como característico das cantigas de amigo, o número de composicións en que se pode localizar non alcanza o 10 % do total de pezas deste xénero.
- 53 O máis frecuente é que este tipo de rima se limite a unha estrofa ou, como máximo, dúas; de feito, D'Heur (1975: 231-247) recolle só cinco cantigas de amigo que estenden a asonancia a toda a composición.
- 54 Talvez algunhas poderían corrixirse con axuda da música, como propón Ferreira (1986) a propósito das que presentan tres das sete cantigas de Martin Codax.
- 55 Véxanse os comentarios ao respecto de Rodrigues Lapa (1982b: 143-155) e de Cunha (1999: 214-217).
- 56 Referímonos, loxicamente, aos elementos da natureza, aínda que neste caso, máis que diálogo, poden ser invocacións sen resposta explícita dos interlocutores.

ricular) e nos elementos que o cobren ou adornan (camisas, cintas, etcétera), así como a realización de accións vinculadas a eses motivos (*lavar cabelos* ou *camisas*, por exemplo). A isto podemos engadir a aparición da nai⁵⁷ ou a importancia da paisaxe como marco (e, ás veces, «marca»), pero talvez o máis representativo desta corrente sexa a imaxe feminina que presenta, que non se corresponde coa *dona e senhor* tipicamente trobadoresca, senón cunha moza (*amiga, fermosíña, louçana...*) que chora pola ausencia ou o engano do amigo, que agarda con ansia o momento de velo, que expresa a súa ledicia cando todo acontece conforme aos seus desexos, que tenta convencer á nai para que a deixe acudir á cita acordada, que lle pide axuda a Deus, á Virxe ou a un santo, que invoca a natureza etcétera. En relación con isto, a expresión do sentimento amoroso resulta directa, viva, sintética, sen circunloquios excesivos e lonxe do desenvolvemento conceptual que alcanza, por exemplo, a *coita* nas cantigas de amor. No entanto, soamente cando se asocian nunha mesma cantiga unha serie de elementos deste tipo (cousa que acontece con moita menos frecuencia do que fai aparentar o atractivo que desprenden) pódese falar dunha intención decidida por parte do autor⁵⁸ de elaborar unha peza que puidese pertencer á poesía tradicional (sen selo), ata tal punto que, nalgúns ocasións, puidese chegar a ser percibida polo pobo como propia e a ser incorporada (esquecendo o seu proceso creativo e, por tanto, o nome do seu autor) ao acervo popular (quer a composición como tal, quer algún dos seus compoñentes).

Á vista de todo o anterior, parece evidente que as cantigas de amigo de Martin Codax se encadran claramente nesta vertente popularizante que as tinxe de sinxeleza e espontaneidade, agochando o complicado proceso de elaboración que entrañan. Por tanto, considerar a Codax un xograr descoñecido (porque non demos atopado rastros documentais da súa persoa) que fai propaganda da ría de Vigo quizais non teña moito que ver coa realidade, pois resulta máis crible que se trate dun personaxe (talvez un *segundón*, un fidalgo de categoría inferior, ou un burgués, ou mesmo alguén de procedencia plebea pero con coñecemento das técnicas compositivas propias dos trobadores) que se movía en círculos cortesáns de mediados ou do terceiro cuarto do século XIII; se a hipótese de Tavani sobre a autoría de *Altas undas...* se puidese demostrar, quizais podería adscribirse a Codax á corte de Afonso X, pois alí podería facilmente ter entrado Cerverí de Girona en contacto coa súa produción, e o propio feito de que o tomase como modelo sería proba determinante da estima de que gozaba.

57 Sobre a función da nai nas cantigas de amigo en xeral, véxase Sodré (2008).

58 É posible que mesmo se poida falar dunha «moda popularizante» (como recorda Vieira 1997 no artigo sobre Johan Soares Coelho) circunscrita a determinadas cortes e cultivada de maneira maxistral por algúns dos trobadores máis hábiles e orixinais (pensemos, por exemplo, no propio rei Don Denis).

28 ¿Viajó al Occidente peninsular algún cancionero occitano?*

[M. Simó (ed.), «*Los motz e-l so afinan*». *Cantar, llegir, escriure la lírica dels trobadors*, Roma: Viella, 2020: 35-50]

Desde finales del siglo XIX, y gracias a estudios como los de Milà i Fontanals (1889), conocemos bastantes datos acerca de las relaciones de los trovadores occitanos con las cortes de la Península Ibérica¹. A partir de entonces, se han sucedido los trabajos que han ahondado en el tema, y entre ellos merecen una mención especial el libro de Alvar (1977) y los numerosos artículos que Beltrán agrupó en dos series tituladas, respectivamente, «Los trovadores en las cortes de Castilla y León» y «Tipos y temas trovadorescos» (recogidos con posterioridad en volúmenes que los compendian y actualizan, como Beltrán 2005 y 2007).

La consulta del libro de Alvar nos exime parcialmente de prestar atención a autores que, antes que él, se han ocupado —de manera central o sólo marginal— de estos aspectos (Michaëlis, Bertoni, Menéndez Pidal, Rodrigues Lapa, Anglade, Jeanroy, de Bartholomaeis, Frank, etc.²), dado que los datos por ellos aportados que tienen interés para esta contribución fueron ya tomados en consideración y sistematizados por Alvar. Por otra parte, es frecuente que los estudios que se ocupan del tema desde una perspectiva centrada en la lírica gallego-portuguesa atiendan de modo especial al siglo XIII, puesto que hasta hace no muchos años se consideraba que los testimonios más antiguos del corpus no podían ser anteriores al año 1200 aproximadamente;³

* Este trabajo deriva del proyecto de investigación *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio online de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), financiado por el MINECO y el FEDER.

- 1 El autor analiza la presencia de esos trovadores en el condado de Barcelona (desde Raimon Berenguer IV) y en los reinos de Aragón (en época de Alfonso II, Pedro II, Jaime I, Pedro III), Navarra, Castilla (Alfonso VII, Alfonso VIII, Fernando III, Alfonso X) y León (Alfonso IX). Dedicar un capítulo (que inicia con el propio rey Alfonso II de Aragón) a los trovadores de origen catalán que forman parte del corpus lingüístico y literario occitano (Guerau de Cabrera, Guillem de Berguedà, Uc de Mataplana, Raimon Vidal de Besalú, Guillem de Tudela, Arnaut Català, Guillem de Cervera / Cerverí de Girona, Guillem de Cabestany, etc.) y termina el libro proporcionando —con la información disponible entonces— una visión de conjunto sobre la «influencia provenzal en España».
- 2 Entre ellos, merecen mención especial (además del todavía imprescindible estudio que configura Michaëlis 1904, II), D'Heur (1973) y Tavani (1969).
- 3 Existe bibliografía abundante sobre la posible datación de *Ora faz ost'o senhor de Navarra*, de Johan Soarez de Paiva, que ha sido identificada por algunos estudiosos como la composición más antigua que contiene referencias a acontecimientos históricos que podrían reconocerse. Puede verse un esta-

hoy, sin embargo, sabemos que es muy probable que haya existido actividad trovadoresca en gallego-portugués en las tres últimas décadas del siglo XII.⁴ Y, en este sentido, el trabajo de Alvar resulta de suma utilidad, ya que se remonta a las visitas de los primeros trovadores occitanos (entre ellos, Marcabru), con lo que permite seguirles la pista por la Península Ibérica desde sus comienzos.

Desde una perspectiva diferente, vienen a completar el panorama los ya numerosos estudios⁵ que han rastreado posibles fuentes de inspiración transpirenaica para no pocas composiciones gallego-portuguesas⁶ y que, a la postre, demuestran —al menos en algunos casos— un buen conocimiento de la tradición occitana, una tradición que, como es bien sabido, pudo haberse transmitido por vía familiar en los casos de Alfonso X y Don Denis.⁷ Entre los ejemplos más significativos, cabe recordar la trayectoria de un alba de Cadenet (BdT 106,14) cuya estructura formal y melódica fue imitada por el Rey Sabio en su CSM 340, con la que su nieto mantiene —precisamente en el empleo de la palabra clave *alva*— una «intertextualidad alusiva» (Gonçalves 1992: 153) en una peculiar cantiga (*Levantou-s'a velida*) en la que el texto, por su parte, evoca a un autor gallego-portugués, Pero Meogo (134,5) (Cardoso 1977: 106).

Sin necesidad de hacer un repaso exhaustivo de todos los casos que han sido puestos de manifiesto, bastará con traer a colación los numerosos «calcos» detectados por Ferrari (1984) en la producción de Don Denis: desde Bernart de Ventadorn o Jaufré Rudel a Guilhem de Montanhagol o Peire d'Alvernha. O los trabajos de Canettieri – Pulsoni,⁸ que han analizado pormenorizadamente muchos textos,⁹ poniendo de relieve, entre otras, la probable relación de *Os d'Aragon, que soen do-*

do de la cuestión en trabajos como los de Alvar (1986a) y Miranda (1997a), así como las observaciones de Souto Cabo (2012c: 71-78).

- 4 Monteagudo (2008, 2013, 2014), Souto Cabo–Vieira (2004), Souto Cabo (2011, 2012b, 2012c.)
- 5 Ferrari (1984) —en algún otro trabajo se ocupa de casos más específicos, como acontece, por ejemplo, en Ferrari (1999)—. Roncaglia (1984), Gonçalves (1992), Canettieri–Pulsoni (1995) —puede verse también, entre otros, Canettieri (1994) y, sobre todo, Billy *et al.* (2003)—, Lorenzo Gradín (2018), etc.
- 6 Las indicaciones numéricas para las composiciones occitanas citadas expresamente corresponden a Pillet–Carstens (1933). En el caso de las gallego-portuguesas, se citan siempre a través de *MedDB*, que sigue —con ligerísimas excepciones— a Tavani (1967a).
- 7 Una simple ojeada al magnífico esquema genealógico que figura en Ferrari (1984: 58) permite advertir cómo Alfonso X, a través de su abuela Berenguela, hija de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet, descien- de directamente de Guilhem de Peitieu: «Da esso risulta con chiarezza che i rapporti letterari tra Portogallo e Provenza (ma anche Francia del Nord) nel Medio Evo sono di fatto rapporti dinastici» (Ferrari 1984: 53; las palabras finales de la cita aparecen destacadas en el original, aunque con una tipografía diferente). Véase también, entre otros, Ackerlind (1990).
- 8 En particular, Canettieri–Pulsoni (2003).
- 9 En líneas generales, parten del principio de que «il rapporto imitativo si può suporre oltre che per la difficoltà dello schema anche per la coincidenza dell'ambiente di composizione o d'invio. Per molti dei testi trobadorici di cui possiamo supporre la circolazione nella penisola ibérica si potrà postulare, in presenza di analogia di schemi metrici, un rapporto diretto» (Canettieri–Pulsoni 2003: 146).

near, de Caldeiron (24,1), con la tensó que finge mantener Guilhem d'Autpol con el propio Dios (BdT 206,4); la influencia de Sordel sobre Lopo Lias, Johan Lobeira o Johan Soares Coelho;¹⁰ la de Arnaut de Maruelh (BdT 30,5) sobre Martin Moxa (94,10); o la de Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392,12) en una cantiga de amor de Alfonso x (18,5). Aunque, sin duda, uno de sus hallazgos más significativos es la constatación de que la única imitación métrica conservada en la lírica gallego-portuguesa de la famosísima *Can vei la lauzeta mover*, de Bernart de Ventadorn (BdT 70,43), se encuentra en la tensó burlesca (bilingüe)¹¹ que mantienen Alfonso x y Arnaut (Catalan?) (21,1).

Son muchos los nombres occitanos que aparecen reflejados en la lírica gallego-portuguesa, pero hay dos que destacan sobremanera: Bernart de Ventadorn y Peire Vidal¹². La huella del primero es visible, además de en los autores ya mencionados, en Garcia Mendes d'Eixo, Pai Soares de Taveirós, Martin Soares, Johan Airas de Santiago, Airas Nunes... La de Peire Vidal se aprecia en Gonçal'Eanes do Vinhal, Martin Moxa, Pero Garcia Burgalês, Johan Soares Coelho, Pero Garcia d'Ambroa, Martin Anes Marinho, Airas Moniz d'Asma,¹³ Osoir'Anes; incluso la composición de Don Denis *Quer'eu en maneira de proençal* (25,99)¹⁴ presenta una estructura formal que adapta la de una canción de Peire Vidal (BdT 364,36)¹⁵.

El caso de Don Denis es especialmente significativo por múltiples motivos. Se trata del trovador del que se ha conservado un mayor número de composiciones y en el que, por ello, no sorprende que se hayan detectado numerosos casos de intertextualidad o contrafactura, tanto en relación con la lírica de oc y de oïl como de la propia gallego-portuguesa. Pero este hecho no parece en modo alguno casual, porque su producción aparece como un crisol en el que se condensa una poética que

- 10 Asimismo, la tensó que mantiene Sordel con Bertran d'Alamanon inspira a Pero Garcia Burgalês el esquema métrico de su cantiga de amor 125,39.
- 11 La existencia de esta alternancia lingüística viene a confirmar los contactos directos entre las dos tradiciones, igual que la pervivencia de dos cantigas de amor compuestas en gallego-portugués por Bonifaci Calvo (23,1; 23,2), el intento de componer en occitano de Garcia Mendez d'Eixo (53,1), o la famosa *supplicatio* que dirige, en occitano, Guiraut Riquier a Alfonso x, y la respuesta de este (probablemente —si se atiende al concepto de 'autoría' declarado por el propio Rey Sabio— inspirada por él, pero elaborada por el mismo Guiraut) (Bertolucci 1966).
- 12 Y, de algún modo, el primero también a través del segundo, porque, como ha señalado Ferrari (1971), hay mucho del de Ventadorn en Peire Vidal.
- 13 Aunque Beltrán (1986a) supone que, en este caso, el influjo pudo llegar a través de Bonifaci Calvo, las investigaciones de Souto Cabo (2012c: 136-137) hacen inviable la propuesta, porque la cronología correspondiente a Airas Moniz es anterior a la presencia de Bonifaci Calvo en la corte de Alfonso x.
- 14 La otra cantiga de Don Denis que cita expresamente a los occitanos en el íncipit, *Proençaes soen moi ben trovar* (25,86) ha sido reiteradamente estudiada (entre otros, Hart 1994, 1998).
- 15 «Si tratta dell'unico componimento provenzale con la sequenza rimica iniziale in *-al -or* come il testo di Dom Dinis, con il quale condivide il rimante *senhor* (in entrambi al terzo verso)» (Canettieri-Pulsoni 2003: 144).

ha ido madurando a lo largo de dos siglos¹⁶ gracias a toda una pléyade de trovadores en lenguas diferentes que él percibe de algún modo como integrantes de su herencia cultural (y, en buena medida, familiar). Don Denis conoce bien la tradición de la que es el último gran representante, y procura dejar constancia de ello reelaborando piezas más o menos célebres o haciendo inteligentes guiños a quienes le precedieron cultivando el arte de trovar en cualquiera de las lenguas con las que en mayor o menor medida se identificaba (Brea 2000a). No sorprende, por ello, que Ferrari se muestre convencida de la hipótesis ya formulada por Michaëlis (1904, II: 233) de que Don Denis tuvo a su disposición cancioneros occitanos y franceses —y, podríamos añadir, también manuscritos (configurasen o no cancioneros) gallegoportugueses—, y además los estudiaba para experimentar con ellos en el proceso de elaboración de sus composiciones:

Infatti è più che plausibile che canzonieri provenzali fossero arrivati a Den sia per tradizione familiare e dinastica (così come gli erano arrivati ad AfX, che li deve aver poi integrati con i nuovi apporti dei trovatori che frequentarono la sua corte), sia attraverso il matrimonio con Isabella, discendente di Pietro II d'Aragona, anch'egli grande mecenate alla cui corte è attestata un'intensa presenza trobadorica (Ferrari 1984: 53).

Lamentablemente, de esos cancioneros que debieron estar al alcance de al menos Alfonso X y Don Denis no sólo no se conservan huellas materiales sino que tampoco hay noticias documentadas, por lo que sólo se pueden establecer conjeturas siguiendo la estela dejada por la propia Ferrari:

I rapporti tra la lirica trobadorica e la galego-portoghese si possono ricondurre a due filoni d'influsso, ben differenziati anche se conviventi e interagenti.

Da un lato l'influsso 'colto', penetrato a livello di **scrittura** attraverso canzonieri antichi; legato a rapporti dinastici e di corte, proprio di personaggi di rango elevato e di raffinata cultura (le corti regie ed il loro più diretto *entourage* ma anche i chierici addottrinati); un influsso elitario, che si esercita attraverso la frequentazione diretta (anche se non sempre con intelligenza piena) dei testi provenzali, come dimostrano alcuni degli esempi citati sopra.

Dall'altro lato un'influsso più 'popolare', meno afferrabile e meno selettivo ad un tempo, penetrato a livello d'**oralità** attraverso le vie dei pellegrinaggi, di commerci e della *reconquista*, con il canto di giullari (Ferrari 1984: 54).¹⁷

Tal vez convenga introducir matices a esa diferenciación tan tajante que identifica el influjo culto con la escritura y el popular con la oralidad, teniendo en cuen-

16 Recordemos que Don Denis nació en 1261 y murió en 1325, por lo que su actividad compositiva corresponde al último cuarto del siglo XIII y el primero del XIV.

17 Todas las expresiones destacadas lo están en el original.

ta los numerosos contactos directos que se sucedieron a lo largo del siglo XIII (de modo particular, en el entorno de Alfonso X) entre trovadores occitanos y gallego-portugueses. En cualquier caso, parece fuera de duda que por las cortes gallego-leonesas, castellanas y portuguesas debieron circular en algún momento testimonios escritos¹⁸, sobre cuyas características se han aventurado a proponer hipótesis algunos estudiosos. Así, por ejemplo, Roncaglia (1984: 5) explica la original y estudiada¹⁹ invocación de Don Denis a las *flores del verde pino* (25,2)²⁰ como «une réinterprétation parétymologique» de la variante *flors dels bels pis* (en lugar de *flors d'albespis*) que presenta el Chansonnier d'Urfé (*R*) en *Lancan li jorn son lonc en mai* de Jaufre Rudel (BdT 262,2), y ello supone más un acceso al texto original a través de la escritura que por medio de la interpretación oral. Canettieri – Pulsoni (1995: 486) apuntan a la posible presencia de una copia colateral del mismo cancionero *R* en la difusión de la producción de Peire Vidal y su posterior impronta en un núcleo de autores gallego-portugueses; Brugnolo (2004), por su parte, al estudiar las relaciones intertextuales de *Vi o'jeu cantar d'amor* de Don Denis (25,135) con el peculiar *Domna, tant vos ai prejada* de Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392,7), supuso que el rey portugués pudo manejar un códice perteneciente al ramo de la tradición que conduce al cancionero de Bernart Amors (*a*); Marcenaro (2010) encontró en *Cativo! mal conselhado* de Martin Moxa (94,7) ecos de la *dansa* de Guiraut d'Espanha *Dona! Si tot no-us es preza* (BdT 244,1), que atribuye al antígrafo del actual cancionero *E*. Y todavía se podrían añadir algunas hipótesis similares.

En cualquier caso, parece existir consenso en admitir que Don Denis tuvo a su disposición materiales occitanos, y posiblemente también oitánicos. Un estudio completo de todas las posibles intertextualidades que ofrece su producción podría tal vez proporcionar una idea aproximada del contenido de ese cancionero básico y, gracias a ello, relacionarlo —o no— con alguno de los conservados. No sería extraño que lo hubiera recibido de Alfonso X²¹ o que hubiera llegado a él por la otra

18 Canettieri–Pulsoni (2003: 159) se muestran convencidos de que «se certamente c'è stata un'influenza diffusa, anche sul piano dei rapporti metrici e melodici, l'ipotesi di riprese da testo a testo è dimostrabile con sicurezza: attraverso lo studio sistematico delle riprese è possibile individuare con buona approssimazione alcuni componimenti conosciuti dai poeti galego-portoghese e quindi fornire indicazioni più precise per arricchire la ricerca intertestuale».

19 Uno de los trabajos más recientes sobre este texto es Beltrán (2013).

20 Sin que se mencionen las flores, el sintagma *verde pino* aparece también, en todo caso, en un trovador muy vinculado a la corte regia portuguesa, Pero Gonçalves de Portocarreiro (128,3), que lo emplea asimismo en alternancia paralelística (en posición de rima igualmente) con *verde ramo*.

21 Teniendo en cuenta que este monarca realizó una importante labor de compilación de textos de los tipos más diversos, con objetivos diferentes (estudio y traducción de obras científicas, redacción de obras historiográficas, reunión de fuentes para la composición de sus *Cantigas de Santa Maria*, etc.) y escritos en lenguas diferentes (latín, árabe, hebreo, otras lenguas románicas...), no cabe imaginar que —estando rodeado de trovadores occitanos y gallego-portugueses, y practicando él mismo el arte de trovar— no hubiera mostrado interés por disponer también de algún cancionero.

rama familiar, pues su abuela paterna, Urraca, era hija de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet; incluso pudo habérselo proporcionado su esposa Isabel, nieta de ese gran mecenas de trovadores que fue Pedro II de Aragón (y bisnieta, por lo tanto, del trovador Alfonso II de Aragón). Cumple, pues, los requisitos esenciales señalados por Ferrari cuando describe las vías de difusión vinculadas a la escritura.

Más arriesgado resulta establecer suposiciones en lo que se refiere a los trovadores gallego-portugueses de las primeras generaciones. Se ha recordado ya que Canettieri – Pulsoni, prestando atención a las estructuras métricas y rimáticas, hacen hincapié en el fuerte influjo ejercido sobre ellos, de manera especial (no exclusiva), por Peire Vidal (Avalle 1960); a conclusiones similares llegan estudiosos como Marcenaro (2012: 27-57) o Monteagudo (2008: 377-378)²² cuando estudian el léxico utilizado (y el contenido de sus cantigas) por Osoir'Anes. Este trovador fue documentado por Souto Cabo (2012c: 117-118) entre 1175 y 1217 (aunque las fechas se podrían ampliar a 1165-1220), como hijo de Johan Airas de Nóvoa y Urraca Fernandez de Traba —a quienes el rey gallego-leonés Fernando II encomendó la educación de su hijo, el futuro Alfonso IX²³— y hermano de Gonçalo Eanes de Nóvoa, Maestre de la Orden de Calatrava entre 1218 y 1232²⁴ (Souto Cabo 2012c: 112-116). Aunque a Peire Vidal se le relaciona más directamente con la corte de Aragón, parece demostrado que también visitó en más de una ocasión la gallego-leonesa (Alvar 1977: 66-67), tanto en su primera estancia (posiblemente entre 1185 y 1188, aproximadamente) como en ocasiones posteriores,²⁵ y en ella es factible que haya coincidido con Osoir'Anes.

Si la influencia ejercida por Peire Vidal en Osoiro y otros trovadores (tanto de la primera generación como posteriores) parece ya demostrada, cabe preguntarse si obedece exclusivamente a esos contactos directos que casi con total seguri-

22 También Miranda (2004: 97-125), aunque él propone una identificación y una cronología diferentes para Osoir'Anes.

23 El propio Fernando II había tenido como instructor al padre de Urraca, el conde Fernando Perez de Traba, personaje de enorme influencia en la corte de Alfonso VII, y había estado casado con otra hija suya, Teresa. Además, la abuela materna de Osoiro fue Sancha, hija del conde Gonçalo Ansures y de Urraca Bermudez (del linaje Velaz, relacionado familiarmente con el de Urgell). Pueden ampliarse estos datos en Souto Cabo (2012c: 79-123).

24 Este personaje pudo haber desempeñado un papel importante en la aglutinación del primer núcleo de trovadores gallegos (*Ibidem*: 235).

25 Recuértese que son varias las composiciones que dirige a los monarcas peninsulares (o en las que se mencionan ellos y otros personajes notables, como Don Diego López de Haro), y normalmente con referencias favorables, lo que ha llevado a Hoepffner (1946a: 88) a afirmar que «Aucune autre région, ni l'Italie ni même la chère Provence, n'occupent dans son oeuvre comme dans son coeur [...] une place aussi large que l'Espagne. Peire Vidal est sans contredit le plus espagnol de tous nos troubadours». Lleaga incluso a dirigir —en una tornada— a Alfonso IX de León y Galicia una canción de cruzada (BdT 364, 8) compuesta probablemente entre 1201 y 1202. Y no deja de ser llamativo que otra tornada (la de BdT 364, 11) contenga la siguiente invocación: «Per l'apostol qu'om apella / Sant Jacme de Compostella» (ix, vv. 75-76).

dad se produjeron y a la difusión oral de sus composiciones o, más bien, estas circularon, además, en algún tipo de soporte escrito, sobre todo teniendo en cuenta los casos de intertextualidad puestos de manifiesto en los estudios mencionados. Canettieri – Pulsoni llegan a sugerir que

I numerosi contatti fra Peire Vidal e le corte iberiche inducono a supporre che forse qualcuno potrebbe aver allestito un libretto di testi del trovatore. Non si tratterebbe chiaramente del *Liederbuch* d'autore già evidenziato da Avalor, ma semmai di una raccolta costituita con i testi che per ragioni geografiche il copista si trovava tra le mani. Solo grazie a esso si può infatti a nostro avviso spiegare il motivo per cui la maggioranza dei testi vidaliani contraffatti dai trovadores risultino indirizzati a sovrani iberici. La confezione di tale booklet potrebbe aver avuto luogo qualche anno dopo la morte del trovatore, probabilmente prima delle imitazioni metriche dei suoi testi compiute dai fratelli Anes. Anzi, non si potrebbe escludere che proprio costoro, e più in particolare il canonico di Santiago Osoir'Anes, possano aver avuto un ruolo attivo nell'allestimento di tale booklet, contribuendo così alla fortuna del poeta provenzale presso i successivi trovadores (Canettieri – Pulsoni 2003: 145-146).

Ni siquiera —a la vista de la cronología apuntada por Souto Cabo (*vid. supra*)— sería preciso esperar a una fecha posterior a la muerte de Peire Vidal para esa compilación de su producción poética (completa o, tal vez, selectiva, antológica), una compilación en la que podría haberse implicado directamente el propio trovador. Más difícil resulta imaginar si se podría tratar de una «copia de juglar» o más bien se realizó con algún objetivo concreto, a solicitud de algún personaje y/o destinada a alguien en particular; en este sentido sólo parece posible moverse en el terreno de las elucubraciones: de deducciones no demostrables empíricamente, pero que no por ello renunciaremos a exponer como meras hipótesis de trabajo.

Si se tratase de una copia por encargo, habría que encontrar personajes interesados en hacerse con ella y que dispusieran de recursos para obtenerla, tanto si pensamos en que sólo contuviera composiciones de Peire Vidal como si reuniese una selección de diversos trovadores. Incluso sin movernos de las cortes regias, tal vez no sobre recordar que, a lo largo del siglo XII (y ello pudo influir de algún modo también en la favorable acogida que recibieron en los reinos peninsulares los trovadores occitanos), las relaciones de los reinos de León y Castilla con el de Aragón²⁶ y los condados de Barcelona y Provenza estaban sólidamente asentadas; basta con «chercher la femme»²⁷. Así, Alfonso VII el Emperador estaba casado con

26 Es posible hacerse una idea de la situación de este reino en el ámbito trovadoresco consultando el panorama general que ofrece Asperti (2002b).

27 Aunque no podamos detenernos aquí en este aspecto, no queremos dejar de destacar la bien conocida importancia de las grandes señoras en el ejercicio del poder (Barton 2011) y, en la parte que aquí nos interesa, en el mecenazgo trovadoresco, en particular el de Leonor de Aquitania y sus descendientes. Aunque, en relación con la lírica occitana, se ha hecho hincapié de manera especial en la relevancia de

Berenguela, hija de Raimon Berenguer III y Dulce de Provenza (Souto Cabo: 2018); Alfonso IX, por su parte, desposó a Berenguela de Castilla, cuyos padres eran el rey Alfonso VIII de Castilla y Leonor Plantagenet²⁸.

Existía, pues, un ambiente propicio para el florecimiento de la actividad trovadoresca, que era no sólo bien conocida sino también muy apreciada e incentivada, hasta el punto de que incluso algunos miembros de estas familias (Alfonso II de Aragón, Ricardo Corazón de León...²⁹) la practicaron. En estas condiciones, y en parte gracias también a esa política matrimonial, se estrecharon asimismo las relaciones entre las familias nobles que ejercían un papel importante en el entorno de las cortes reales³⁰. De hecho, otra Berenguela (en este caso, nieta —pues era hija de Berenguer Raimon— de Raimon Berenguer III y Dulce de Provenza) estuvo casada con el conde Gonzalo Fernandez de Traba, muy cercano a Alfonso IX, del que recibió importantes beneficios.

Un hijo de este D. Gonzalo Fernandez (aunque de su segundo matrimonio con Elvira Rodriguez Velaz), llamado Gomez Gonzalez (que también ocupó una posición destacada en la corte de Alfonso IX), se casó con Miracle³¹ (hija de Dulce de Foix y Armengol VII de Urgell, que fue mayordomo del rey Fernando II de León), y fueron padres de D. Rodrigo Gomez de Trastámara o Traba, uno de los nobles que detentaron mayor poder no sólo en el reinado de Alfonso IX sino también en el de Fernando III. Los vínculos de este en las primeras décadas del s. XIII con el fenómeno trovadoresco quedan patentes en una preciosa rúbrica explicativa (o

las dos hijas que tuvo en su primer matrimonio con Luis VII de Francia, María (condesa de Champagne por su matrimonio con Enrique I el Liberal) y Aelis (esposa de Teobaldo V, conde de Blois y de Chartres), no debieron de tener menor trascendencia en el desarrollo de la literatura en lengua vulgar las que engendró con Enrique II Plantagenet: Matilde (casada con Enrique el León, duque de Sajonia y de Baviera), Leonor (reina de Castilla) y Juana (desposada primero con Guillermo II el Bueno, rey de Sicilia y de Nápoles, y más tarde con Raimundo, I marqués de Provenza y VI conde de Tolosa) (Brea 2014b). Y no parece absurdo suponer que sus nietas mantendrían también la tradición familiar.

28 Aunque en esta contribución hemos dejado un poco de lado este reinado, es evidente que en la corte de Alfonso VIII y Leonor los trovadores eran acogidos favorablemente (puede verse un estado de la cuestión en Alvar 2002a); es más, ha llegado a nosotros una descripción de lo que podría ser una «sesión literaria» en el *Castiagilos* de Raimon Vidal de Besalú (Tavani 1999), que «ofrece una información importantísima acerca de la actividad literaria en la corte del rey Alfonso, cómo empieza la interpretación, cómo se sitúa el público, quiénes son los oyentes y, además, pone de manifiesto que las diferencias lingüísticas no impedían la comprensión, al parecer» (Alvar 2002a: 59).

29 Un poco más tarde, Thibaut IV de Champagne y rey de Navarra, bisnieto de María de Champagne, se convertirá en uno de los más destacados *trouvères* en lengua de oïl.

30 Barton (1997), Calderón Medina (2011), Torres Sevilla (1999).

31 Además de Souto Cabo (2018), para todos estos lazos familiares, *vid.*, entre otros, Fernández-Xesta y Vázquez (1991, 2001), Salazar y Acha (1985, 2000.) Después de que su matrimonio con Gomez Gonzalez fuese anulado, Miracle contrajo nuevas nupcias con Raimon, señor de Cervera (Souto Cabo 2012c: 203, n. 7). Una hermana suya, Marquesa, casada con Ponce III Guerau de Cabrera (Souto Cabo 2012c: 241, 250) es mencionada por varios trovadores occitanos, como Bertran de Born, Guillem de Berguedà, Pons de la Guardia... o Peire Vidal (Riquer 1950: 215-217).

razó) que precede a la tensó mantenida por los hermanos Pai Soarez y Pero Velho de Taveirós (115, 11 / 135, 3)³²:

Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Paai Soarez, seu irmãao, a duas donzelas mui fremosas e filhas d'algo assaz que **andavan en cas dona Maior, molher de don Rodrigo Gomez de Trastamar**. E dizque se semelhava ùa a outra tanto, que adur poderia omen estremar ùa da outra. E seendo ambas ùu dia folgando per ùa sesta en ùu pomar, entrou Pero Velho de sospeita; falando con elas, chego[u] o porteiro e levantou-o end'a grandes empuxadas e trouve-o mui mal (González Martínez 2012a: 248).

Una rápida ojeada a Souto Cabo (2018) permite apreciar la relevancia que pudieron tener tanto en el proceso temprano de expansión de la lírica occitana por la Península Ibérica como en el desarrollo de la gallego-portuguesa de las primeras generaciones una serie de grandes damas entre las que destacan los siguientes nombres (una parte de ellos ya mencionados):

Berenguela de Barcelona, hija de Raimon Berenguer III y Dulce de Provenza, esposa de Alfonso VII

Dulce de Barcelona, hija de Raimon Berenguer IV y Petronila de Aragón, casada con Sancho I de Portugal

Sancha Alfonso, hija de Alfonso VII y Rica de Polonia, segunda esposa de Alfonso II de Aragón

Teresa Fernandez de Traba, segunda esposa de Fernando II

Urraca Lopez de Haro, hija de Lope Diaz de Haro y Aldonza Gonzalez de Traba, tercera esposa de Fernando II

Teresa Sanchez, hija de Sancho I de Portugal y Dulce, casada con Alfonso IX

Sancha Nunez de Lara, hija de Nuno Perez de Lara y Teresa Fernandez de Traba, esposa de Sancho I de Aragón

Violante de Aragón, hija de Jaime I el Conquistador y Violante de Hungría, esposa de Alfonso X

Parece, pues, que se daban las condiciones propicias para que la producción de los trovadores occitanos fuese conocida en los círculos cortesanos peninsulares, y para que ese conocimiento de un arte poética tan elaborada y novedosa provocase un deseo de emulación, tal vez también porque el ambiente cultural del siglo

32 Sobre la importancia de la corte literaria mantenida por Dona Mayor, *vid.* Vieira (1999). En el corpus gallego-portugués hay otras dos referencias similares, que ponen en evidencia la importancia de las señoras de linajes notables como posibles mecenas de trovadores (Souto Cabo 2018): «en cas dona Costança» (Airas Carpancho, 11,9, I, v. 6) y «en cas da Ifante» (Johan Romeu, 76,1, II, v. 7; *vid.* Souto Cabo 2016).

xii —sobre todo en el entorno compostelano³³ y su área de influencia— había alcanzado un nivel suficiente como para apreciar la maestría que requería el trovar, y también para ponerla en práctica.

De todos modos, sigue abierto el interrogante: ¿las posibles influencias detectadas se explican únicamente por un contacto directo entre los autores o se produjo, complementaria o principalmente, una circulación de textos escritos? Las citas reproducidas más arriba de estudiosos como Ferrari, Canettieri – Pulsoni apuntan en la segunda dirección, pero no llegan a concretar cómo podrían ser esos testimonios. No parecen quedar dudas sobre la posibilidad de que Alfonso x y Don Denis hubiesen llegado a tener ante sus ojos cancioneros similares a los elaborados en Cataluña o el norte de Italia o de Francia que se han conservado, pero ¿cuál sería la situación a finales del s. xii y principios del s. xiii?

Es quizá el momento de recordar que no parecen haberse elaborado códices de una cierta entidad en lengua vulgar antes del siglo xiii (incluso antes de la mitad de ese siglo);³⁴ pese a ello, «quasi tutte le canzoni dei trovatori [...] sono state composte per iscritto», como declara Avalle (1993: 62) después de discutir la posibilidad de que hubiese existido una transmisión meramente oral previa a la fijación por escrito de esas composiciones para reafirmar de modo insistente la necesidad de algún tipo de escritura desde el inicio:

Che i trovatori in genere scrivessero o dettassero le loro canzoni è, tanto per cominciare, un fatto che nessuno pensa più di revocare in dubbio, tenuto soprattutto conto della estrema complessità tecnico-formale della loro composizione (Avalle 1993: 28).

Partiendo de las fases establecidas por Gröber (1877), Avalle (1993: 61-73) va revisando, ejemplificando y comentando las distintas modalidades que pudieron revestir esos testimonios manuscritos: «hojas volantes», colecciones de autor, florilegios preparados (o encargados) por o para amigos o admiradores del poeta, recogidas ocasionales, etc. Así, por ejemplo, retomando la tradición manuscrita de Peire Vidal, por él mismo minuciosamente estudiada (Avalle 1960), concluye que en este caso

confluiscono due 'Liederbücher', uno sicuramente d'autore —canzoni I-xvi— ed uno forse compilato da persona a lui molto vicina —xxxvi-xliii—, nonché una 'Gelegenheitssammlung' comprendente le canz. xx, xxi, xxviii, xxix, xxxi, xxxii e xxxv (Avalle 1993: 73).

33 Obviamente, no tiene nada de casual (Souto Cabo 2012c: 226) que Berenguela de Barcelona, su hijo Fernando ii y su nieto Alfonso ix fuesen enterrados en la catedral de Santiago y que el linaje Traba (siempre muy bien situado en los reinados de Alfonso vii, Fernando ii y Alfonso ix) tuviera asentamiento, además de en su territorio originario y en otros que fueron añadiendo, en la misma ciudad.

34 La visión panorámica de Avalle (1993) puede complementarse con trabajos como Meneghetti (1999), Asperti (2002a), Zinelli (2002) o Signorini (2008), que analiza pormenorizadamente las principales razones que pueden justificar esta situación.

¿Un solo manuscrito compilado por alguien próximo a él, o más de uno?

A pesar del escaso número de testimonios conservados que puedan proporcionar información sobre las características de los rótulos u «hojas volantes» (o algún otro soporte) que —elaborados con objetivos y destinatarios diversos— pudieron dar inicio a la tradición manuscrita que cristalizaría en los cancioneros romances, la iconografía de estos (más tardíos, ciertamente) proporciona ejemplos suficientes de trovadores o juglares (y también de las damas a las que iban destinadas las composiciones) que tienen en sus manos un pergamino. Basta con recordar las preciosas miniaturas del código Manesse para los Minnesinger, o la imagen de Alfonso X con sus colaboradores que abre los códigos *T* y *E* de las *Cantigas de Santa Maria*, para confirmar esa suposición en la que desembocan diversos tipos de pruebas y razonamientos³⁵. Además, los propios trovadores hacen referencia alguna vez (sobre todo en las tornadas) al envío de un *breu* (*de pergamina*):

qu'il mandes chai saluz **en breu escritz**

(Peire Raimon de Tolosa, BdT 355,17, v. 28)

E s'aisi est qon **aug leger el breu**

O qon veg ping et escrig a la pleu,

Greu pot nuls iois dar tant d'esbaudimen,

Qon dona infernz, q'i-l mira, d'espaven

(Aycard de Fossat, en una tensó con Girard Cavalaz, BdT 6a,1 / 175a,1; VII)

Senes breu de pargamina

tramet lo vers, que chantam

en plana lengua romana,

a-n Hugon Brun per Filhol»

(Jaufre Rudel, BdT 262,5, vv. 29-32)

De todo lo hasta aquí expuesto, y aunque lamentablemente no podamos demostrarlo con pruebas empíricas, llegamos a la conclusión de que la primera genera-

35 «L'iconografia oramai standardizzata dei canzonieri tardo duecenteschi ci mostra in genere il trovatore / troviere / giullare con un rotolo di pergamena in mano; altre e ben conosciute testimonianze indirette ci attestano l'esistenza di foglietti volanti custoditi in casse, di piccoli quadernetti o dei cosiddetti *manuscris de jongleurs*» (Signorini 2008: 288). En la lírica gallego-portuguesa uno de esos preciosos testimonios (tardío, en todo caso, porque no debe ser anterior a mediados del siglo XIII) de cómo sería esta primera fase (entendida en sentido amplio, porque no parece tratarse de un borrador, sino de un producto elaborado con algún objetivo concreto que desconocemos) de la tradición podría ser el Pergamino Vindel, que conserva no sólo el texto sino también la música de las cantigas de amigo de Martin Codax; aunque existen pruebas de que fue cosido en un código (quizá en un momento no muy posterior a su elaboración; Marcenaro 2016), sus características materiales lo asemejan más a alguno de los bifolios independientes reproducidos en el código Manesse (por ejemplo, las que ilustran las figuras de Konrad von Würzburg o Alram von Gresten) que a un cuadernillo concebido para formar parte de un volumen.

ción de trovadores gallego-portugueses —que estaban vinculados en su mayor parte a la clase aristocrática y a las cortes regias (Souto Cabo 2012c)— dispuso no sólo de la posibilidad de escuchar a trovadores occitanos y a juglares que interpretaban sus canciones sino también de acceder a copias escritas de algunas composiciones. La presencia, entre otros, de Peire Vidal parece evidente, y ello nos lleva a preguntarnos si no habría llegado, incluso, a producirse un «intercambio de cromos» que arrojaría luz sobre uno de los problemas con los que hemos tropezado reiteradamente: ¿cómo pudo Raimbaut de Vaqueiras elaborar en gallego-portugués la estrofa v de su conocidísimo «descort plurilingüe» (BdT 392, 4) en un momento, poco antes de 1200, en el que, hasta hace poco, no se creía que existiese una tradición asentada en esa lengua?³⁶ Nada apunta a una presencia física de Raimbaut en la Península Ibérica³⁷, y mucho menos en su parte occidental; tampoco se presupone que ningún trovador gallego-portugués de la primera generación hubiese sobrepasado los Pirineos³⁸. Sin embargo, y a pesar de los avatares de la transmisión manuscrita, esa estrofa v demuestra el conocimiento de al menos algunas cantigas —¿tal vez algunas de las perdidas, pero cuya existencia demuestra la *Tavola Colocciana* (Gonçalves 1976)?— de los primeros trovadores, por lo que no sería extraño que hubiera llegado a manos del de Vaqueiras algún «breu» que las contuviera por medio de Peire Vidal, con quien sí mantuvo una estrecha relación y que podía estar muy cerca de él cuando compuso el *descort*, sobre todo si acierta Tavani (1989: 40) al suponer que tal hecho se produjo durante los preparativos para la cuarta cruzada (en apoyo de la cual ambos compusieron sendas canciones de cruzada), que capitanearía Bonifacio de Monferrato, mecenas de los dos trovadores³⁹.

A partir de esos primeros contactos, pudieron circular desde finales del siglo XII testimonios escritos de diversos tipos, y nada impide pensar que, ya en la segunda mitad del XIII, Alfonso X primero, Don Denis luego, hayan podido recibir como regalo —o hayan encargado ellos mismos— copias de alguna de las colectáneas de lírica occitana que empezaban a configurarse.

36 Tavani (1989). El autor se ocupó del tema en varios trabajos, pero el citado representa un excelente estado de la cuestión. También realizó interesantes propuestas al respecto, entre otros, D'Heur (1973: 155-180).

37 Sobre los itinerarios seguidos por Raimbaut, *vid.*, entre otros, Saviotti (2008: 48), que, examinando su relación con la península ibérica, concluye que «in assenza di altri indizi, risulta quindi non solo indimostrabile, ma in definitiva con ogni probabilità da escludere l'ipotesi di una trasferta di Raimbaut in Spagna, che si rivela un'inferenza abusiva rispetto ad una serie di dati ben altrimenti giustificabili».

38 Un poco más tarde, iniciado el conflicto entre Sancho II de Portugal y su hermano Alfonso III, es posible que algunos trovadores portugueses que tomaron partido por el segundo acudiesen a visitarlo en la corte boloñesa.

39 Adelantamos por vez primera esta hipótesis hace casi un cuarto de siglo (Brea 1994: 55-56) y la hemos reforzado recientemente (Brea 2016) con argumentos complementarios a los aquí expuestos.

Bibliografía

- A = *Cancioneiro da Ajuda* (1994), *Fragmento do Nobiliário do Conde Don Pedro. Cancioneiro da Ajuda*. Edição Fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda, Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico.
- Accademia della Crusca (1971), *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, Firenze: Accademia della Crusca.
- Acerbi, A. *et al.* (2013) «The Expression of Emotions in 20th Century Books», *PLoS ONE*, 8/3: e59030.
- Ackerlind, S. R. (1981), *The Relationship of Alfonso of Castile to Dinis of Portugal*, Michigan: Michigan University Press.
- Ackerlind, S. R. (1990), *King Dinis of Portugal and the Alfonsine Heritage*, New York – Bern: Peter Lang.
- Alonso García, M. J. – M. L. Dañobeitia Fernández – A. R. Rubio Flores (eds.) (2001), *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación). Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, Granada: Universidad de Granada.
- Alvar, C. (1977), *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid: Cupsa.
- (1978), *Textos trovadorescos sobre España y Portugal*, Madrid: Cupsa.
- (1984), «Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de Belle Aeliz», in *Simposium in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona: Universitat de Barcelona – Quaderns Crema, pp. 21-49.
- (1986a), «Johan Soárez de Pavha, “Ora faz ost’o senhor de Navarra”», in H. López Morales (ed.), *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar. III Literatura*, Madrid: Gredos, pp. 7-12.
- (1986b), «Las poesías de Pero Garcia d’Ambroa», *Studi Mediolatini e Volgari*, xxxii, pp. 5-112.
- (1998), «Poesía culta y poesía tradicional», in P. M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla: Universidad de Sevilla – Fundación Machado, pp. 99-111.
- (2002), «Política y poesía: la corte de Alfonso VIII», *Mot, so, razo*, 1, pp. 52-61.

- Alvar, C. – J. M. Lucía Megías (eds.) (1996), *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Alvar, M. (1969), *Las once cantigas de Juan Zorro*, Granada: Universidad de Granada.
- Anglade, J. (ed.) (1923), *Les poésies de Peire Vidal*, 2.^a ed., Paris: Honoré Champion.
- (1971), *Las Leys d'amors*, New York – London: Johnson Reprint.
- Antonelli, R. (1984), *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
- (2001), «Struttura materiale e disegno storiografico del Canzoniere Vaticano», in L. Leonardi (a cura di), *I canzonieri della lirica italiana delle origini. IV. Studi Critici*, Firenze: SISMEL, pp. 3-23.
- Antonelli, R. — R. Coluccia — C. Di Girolamo (a cura di) (2008), *I poeti della scuola siciliana*, 3 vols., Milano: Mondadori.
- Antonelli, R. — R. Rea (2011), «Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database», in R. Antonelli et al., *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 3-12.
- Appel, C. (1895), *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig: s.n. [reimpr. (1974), Genève: Slatkine].
- Arbor Aldea, M. (2009), «Voz e voces na lírica profana galego-portuguesa: de Airas Moniz a don Afonso Sanchez», in F. Brugnolo (ed.), *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI Convegno triennale della SIFR (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006)*, Padova: Unipress, pp. 531-558.
- (2017), «O pergamiño Vindel: historia, descrición, material e contido», in *Pergamiño Vindel. Un tesouro en sete cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia – Universidade de Vigo, pp. 87-101.
- Arbor Aldea, M. (coord.) (2016), *Pergamino Vindel*. Barcelona: Moleiro Editor.
- Arcangeli Marenzi, M. L. (1968), *Aspetti del tema della Vergine nella letteratura fancese del Medioevo*, Venezia: Libreria Universitaria Editrice.
- Ariel de Castro, J. (1992), «Afonso de Portugal, 11.^o Grão-Mestre da Ordem do Hospital de São João de Jerusalém, e o século XII português», in A. Pinto de Castro (coord.), *Actas do Terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Coimbra, junho de 1990)*, Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 819-857.
- Asensio, E. (1970), *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2.^a ed., Madrid: Gredos.
- Asperti, S. (1989), «Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione», *Romanica Vulgaria* 10-11. *Studi provenzali e fancesi* 86/87, pp. 137-169.

- (2002a) «La tradición occitanica», in P. Boitani – M. Mancini – A. Vàrvaro (dirs.), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. II. La circolazione del testo*, Roma: Salerno, pp. 521-554.
- (2002b), «I trovatori e la corona d'Aragona. Riflessioni per una cronología di riferimento», *Mot, so, razo*, 1, pp. 12-31.
- Atkinson, N. (1955), «Parallelism in the Medieval Portuguese Lyric», *Modern Language Notes*, 50, pp. 281-287.
- Avalle, D'A. S. (1960) (a cura di), Peire Vidal. *Poesie*, Milano – Napoli: Ricciardi.
- (1993), *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino: Einaudi.
- Azevedo Filho, A. de (ed.) (1974), *As cantigas de Pero Meogo*, Rio de Janeiro: Gernasa.
- B = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, antigo *Colocci-Brancuti*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, Cod. 10991, ca. 1525-1527? [Ed. facs. (1982), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991. Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional – Casa da Moeda].
- Bajtin, M. (1991), *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Baltrusaitis, J. (1987), *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, 2.^a ed., Madrid: Cátedra.
- Baños Vallejo, F. (1989) *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Baños Vallejo, F. (ed.) (1997), Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona: Crítica.
- Barbero, A. (1983), «La corte dei marchesi di Monferrato allo specchio della poesia trobadorica. Ambizioni signorili e ideologia cavalleresca fa XII e XIII secolo», *Bollettino storico-bibliografico subalpino*, 82, pp. 641-703.
- (1986), *La formación del feudalismo en la Península Ibérica*, Barcelona: Crítica.
- Barnay, S. (1999) *El cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Madrid: Ediciones Encuentro.
- Barón Faraldo, A. (2006), «O Grupo aristocrático dos Fróilaz nas terras do Eume: implantação territorial e estrutura do domínio durante os séculos XI e XII», *Cátedra: revista eumesa de estudos*, 13, pp. 355-434.
- Barton, S. (1997) *The aristocracy in twelfth-century León and Castille*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2011), «Las mujeres nobles y el poder en los reinos de León y Castilla en el siglo XII», *Studia Historica. Historia Medieval*, 29, pp. 51-71.
- Baum, R. (1971) «Le descort ou l'anti-chanson», in I. Cluzel – F. Pirot (eds.), *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège: Soledí, vol. 1, pp. 75-98.

- Bec, P. (1968-1969), «La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour – essai d'analyse systématique», *Cahiers de civilisation médiévale*, XI, pp. 545-571; XII, pp. 25-33.
- (1977), *La lyrique française au Moyen Âge (XII-XIII siècles)*, Paris: Picard.
- (1984), *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contra-texte au Moyen Âge*, Paris: Stock.
- (2000), *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris: Les Belles Lettres.
- (2004), *Le comte de Poitiers, premier troubadour: à l'aube d'un verbe et d'une érotique*, Montpellier: Centre d'Études Occitanes.
- Bell, A. F. G. (1923), «The seven songs of Martín Codax», *The Modern Language Review*, 18, pp. 162-167.
- Beltrami, P. (2010), «Problemi e prospettive per i dizionari della lingua dei trovatori», in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 229-236.
- Beltrán, V. (1984a), «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», *Revista de Filología Española*, 64, pp. 239-266.
- (1984b), «O vento lh'as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular», *Bulletin Hispanique*, 86, pp. 5-25.
- (1984c), «Rondel y refrám intercalar en la lírica gallego-portuguesa», *Studi Mediolatini e Volgari*, 30, pp. 69-90.
- (1985a), «La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa», in F. Carmona Fernández – F. J. Flores Arroyuelo (coords.), *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congreso Internacional (Murcia, marzo 1984)*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 79-89.
- (1985b), «La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV», *El Crotalón*, 2, pp. 259-273.
- (1986a), «Los trovadores en las cortes de Castilla y León. Bonifaci Calvo y Airas Monis d'Asme», *Cultura Neolatina*, 45, pp. 45-57.
- (1986b), «Los trovadores en las cortes de Castilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte», *Romania*, 107, pp. 486-503.
- (1989), «Tipos y temas trovadorescos, III. Pedro Amigo de Sevilha», in *Cuadernos de Filología Románica*, 1, pp. 31-37.
- (1990), *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona: Planeta.
- (1992), «Coa literatura medieval, en Santiago de Compostela», *Boletín Galego de Literatura*, 8, pp. 137-148.
- (1993a), «Leixa-pren», in G. Lanciani – G. Tavani (eds.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 386-387.
- (1993b), «Tipos y temas trovadorescos. VIII. Datos para la biografía de Pero Mafaldo», in A. A. Nascimento – C. A. Ribeiro, (eds.), *Literatura Medieval*.

- Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. IV, Lisboa: Cosmos, pp. 345-352.
- (1995), *A cantiga de amor*, Vigo: Xerais.
- (2005), *La corte de Babel. Linguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid: Gredos.
- (2007), *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (2013), «Ay flores do verde pino», in M. Brea – E. Corral – M. A. Pousada Cruz (eds.), *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 213-232
- Beltrán, V. (ed.) (1987), *Canción de mujer, cantiga de amigo*, Barcelona: PPU.
- Beltrán, V. et al. (1994), «Trobadores e literatura “popular” en Compostela», *Boletín Galego de Literatura*, 11, pp. 167-174.
- Bergin, Th. G. (ed.) (1956), *Rambaldo di Vaqueiras: Liriche*, Firenze: Fussi.
- Berlioz, J. (1992), «Exemplum», in R. Bossuat – L. Pichard – G. Raynaud de Lage (eds.), *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*, Paris: Fayard, pp. 437-438.
- Bernardi, M. (2006), «La (s)fortuna del *De amore* nel primo Cinquecento italiano e un inedito documento colocciano», *L'immagine riflessa* 15/2, pp. 1-36.
- (2008a), «Intorno allo zibaldone colocciano Vat. lat. 4831», in C. Bologna – M. Bernardi (eds.), *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 123-167.
- (2008b), «Per la ricostruzione della Biblioteca Colocciana: lo stato dei lavori», in C. Bologna – M. Bernardi (eds.), *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 21-83.
- Bertolucci, V. (1963a), «Contributo allo studio della letteratura miracolistica», *Miscelanea di Studi Ispanici*, 6, pp. 5-72.
- (1963b), «Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale», *Studi Mediolatini e Volgari*, 11, pp. 9-68.
- (1963c), *Poesie di Martin Soares*, Bologna: Palmaverde.
- (1966), «La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso x di Castiglia», *Studi Mediolatini e Volgari*, 19, pp. 9-135.
- (1966b), «Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi», *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, VIII, 1, pp. 13-30.
- (1972), «Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesi», in *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci (Iesi, 13-14 settembre 1969)*, Iesi: Amministrazione Comunale, pp. 197-203.
- (1984), «Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca», *Studi Mediolatini e Volgari* 30, pp. 91-116.
- (1993), «Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la cantiga de change», in *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado*

- en *Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 109-120.
- (1999a), «Alcuni sondaggi per l'integrazione del discorso critico su Alfonso x poeta», in V. Bertolucci, *Morfologie del testo medievale*, volumen 28 de *Studi linguistici e semiologici*, Bologna: Il Mulino, pp. 147-168.
 - (1999b), «Alfonso x el Sabio, poeta profano e mariano», in J. Montoya Martínez – A. Domínguez Rodríguez (coords.), *El Scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las Cantigas de Santa María*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 149-158.
 - (1999c), «L'amigo poeta», in M. J. de Lancaster – S. Peloso – U. Serani (eds.), *“E vós, Tágides minhas”: Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Viareggio – Lucca: Mauro Baroni Editore, pp. 105-116.
 - (2001), «Libro di autore e libro di autori: il caso delle *Cantigas de Santa Maria*», in P. Botta – C. Parrilla – I. Pérez Pascual (a cura di), *Canzonieri iberici*, Noia: Università di Padova – Toxosoutos – Universidade da Coruña, pp. 125-137.
- Bertoni, G. (1967), *I trovatori d'Italia (Biografie, testi, traduzioni, note)*, Roma: Società Multigrafica Editrice Somu.
- Bianchi, R. (1990), «Per la biblioteca di Angelo Colocci», *Rinascimento*, xxx, pp. 271-282.
- Bianchini, S. (2000), *Sconvenienti convenienze: sondaggi guglielmini*, Roma: Bagatto.
- Bianchini, S. (a cura di) (2005), *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, Roma: Bagatto.
- Billy, D. (2003), «L'arte delle connessioni nei trovadores», in D. Billy et al., *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, pp. 11-111.
- Billy, D. et al. (2003), *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci.
- Blanco Valdés, C. F. (1991), «La tençon entre Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha a la luz del *De amore* de Andreas Cappellanus», in M. Brea – F. Fernández Rei (eds.), *Homenaxe ó Prof. Constantino García*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 231-242.
- (1998), «Descrizione del codice Vat. Lat. 3217», in G. Rufino (ed.), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e di Filologia Romanza (Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Università di Palermo, 18-24 settembre 1995)*, Tübingen: Max Niemeyer, vol. iv, pp. 333-338.
 - (2010), «El léxico de la *paura* en Guido Cavalcanti» in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 181-192.
- Blanco Valdés, C. F. – A. Domínguez Ferro (1994), «Algunos aspectos sobre el código Vat. Lat. 4796», in *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas (Madrid,*

- 3-6 de mayo de 1994), Madrid: Universidad Complutense de Madrid, vol. I, pp. 115-120.
- Blasco, P. (1984), *Les Chansons de Pero Garcia Buralles, troubadour galicien-portugais du XIII siècle*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais.
- Bloch, M. (1987), *La sociedad feudal*, Madrid: Akal.
- Boesch Gajano, S. – M. Modica (a cura di) (2000), *Miracoli. Dai segni alla storia*, Roma: Viella.
- Boissonnade, P. (1922), «Les personnages et les événements de l'histoire d'Allemagne, de France et d'Espagne dans l'œuvre de Marcabru (1129 – 1150)», *Romania*, XLVIII, pp. 207-242.
- Bologna, C. (1989), «Giulio Camillo, il canzoniere provenzale N e un commento inedito al Petrarca», in R. Antonelli (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena: Mucchi, pp. 187-213.
- (1993), «Sull'utilità di alcuni descripti umanistici di lirica volgare antica», in S. Guida – F. Latella (a cura di), *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno di Messina (19-22 dicembre 1991)*, Messina: Sicania, vol. II, pp. 531-587.
- (1999), «Colocci e l'Arte (di "misurare" e "pesare" le parole, le cose)», in R. Alhaique Pettinelli (a cura di), *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, Roma: Bulzoni, pp. 369-407.
- (2001), «La copia colocciana del *Canzoniere Vaticano* (Vat. Lat. 4823)», in L. Leonardi (a cura di), *I canzonieri della lirica italiana delle origini. IV. Studi Critici*, pp. 105-152.
- Bologna, C. – M. Bernardi (eds.) (2008), *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Bonafin, M. (2005), *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, 9.^a ed., Torino: UTET.
- Bonora, E. (a cura di) (1977), *Dizionario della letteratura italiana*, Milano: Rizzoli.
- Boquet, D. – P. Nagy – L. Moulinier-Brogi (coord.) (2011), *La chair des émotions: pratiques et représentations corporelles de l'affectivité au Moyen Âge*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes-Paris VIII.
- Bossuat, R. – L. Pichard – G. Raynaud de Lage (eds.) (1992), *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*, Paris: Fayard.
- Boutière J. – A. H. Schutz (1964), *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris: Nizet.
- Braccini, M. (a cura di) (1970), Rigaut de Berbezilh. *Le canzoni*, Firenze: Leo G. Olschki.
- Branciforti, F. de (1955), *Le rime di Bonifacio Calvo*, Catania: Università de Catania.

- Brandão, M.^a do S. Oliveira (2006), *Escárnios de amor: do texto ao contratexto na lírica galego-portuguesa* [tese de doutoramento], Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (2008), «Johan Garcia de Guilhade e os possíveis “escárnios de amigo” na lírica galego-portuguesa», in J. L. Rodríguez – E. Torres – C. Villarino (eds.), *Da Galiza a Timor. A lusofonia em foco. Actas do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 1231-1242.
- Brea Hernández, A. J. (1993) «‘Se eu podesse desamar’ de Pero da Ponte: um exemplo de ‘mala canso’ na lírica galego-portuguesa?», in *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 351-372.
- Brea, M. (1989), «Dona e senhor nas cantigas de amor», *Estudios Románicos* 4, pp. 149-170.
- (1992), «Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas», *Cultura Neolatina*, 52, pp. 167-180.
- (1993a), «El *escondit* como variante de las cantigas de amor y de amigo», in A. A. Nascimento – C. A. Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa: Cosmos, vol. IV, pp. 175-187.
- (1993b), «Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las *Cantigas de Santa María*», *Revista de Literatura Medieval*, 5, 47-61.
- (1994), «A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa», in E. Fidalgo – P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudos galegos en homenaxe ó Prof. Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia – Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, pp. 41-56.
- (1995), «El milagro de Teófilo. Texto dramático y texto narrativo», in J. Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), Granada: Universidad de Granada, t. I, pp. 415-428.
- (1996), «Pai Gómez Charinho y el mar», in C. Alvar – J. M. Lucía Mejías (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 141-152.
- (1997), «Las anotaciones de Angelo Colocci en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*», *Revista de Filología Románica* 14, pp. 515-519.
- (1998a), «Mariñas e romarías na ría de Vigo», *Revista Galega do Ensino*, 19, pp. 13-36.
- (1998b), «¿Mariñas ou barcarolas?», in *O mar das cantigas. Actas do Congreso* [celebrado na Illa de San Simón (maio, 1998)], Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 301-316.

- (1998c), «Traducir “de verbo ad verbo” (El códice Vat. Lat. 4796)», in J. Gourc – F. Pic (eds.), *Toulouse à la croisée des cultures. Actes du v^e Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (Toulouse, 19-24 août 1996)*, Pau: Association Internationale d'Études Occitanes, vol. I, pp. 103-107.
- (1998d), «*Andamos fazendo dança, / cantando nossas bailadas!* (157, 35)», *Museo de Pontevedra* 52, pp. 387-409.
- (1999a), «Cantar et Cantiga idem est», in X. L. Couceiro *et al.* (coords.), *Homenaxe ó Prof. Camilo Flores*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 93-108.
- (1999b), «Coita do mar, coita de amor», in R. Álvarez – D. Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Prof. Alonso Montero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 235-248.
- (1999c), «De las “vidas” y “razós” a las rúbricas explicativas», *Estudios Románicos* 11, pp. 35-50.
- (1999d), «Las “cantigas de romería” de los juglares gallegos», in S. Fortuño Llorens – T. Martínez Romero (eds.), *Actas del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. I, pp. 381-394.
- (2000a), «*Levantou-s'a velida*, un exemplo de sincretismo harmónico», in J. L. Rodríguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, t. II, pp. 139-151.
- (2000b), «As Cantigas de Santa María», in D. Villanueva (coord.), *Proxecto Galicia. Literatura*, A Coruña: Hércules de Edicións, vol I: *A Idade Media*, pp. 317-361.
- (2000c), «Das “popularisiende” und das “aristokratisierende”. Register in den galego-portugiesischen cantigas de amigo», in T. Cramer *et al.* (eds.), *Frauenlieder. Cantigas de amigo: Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin) Berlin 6.11.1998, Apúlia 28-30.3.1999*, Stuttgart: S. Hirzel, pp. 191-212.
- (2000d), «El panegírico del trovador en las cantigas de amigo», in M. Freixas – S. Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander: Gobierno de Cantabria – Año Jubilar Lebaniego – Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. I, pp. 399-410.
- (2002), «Santiago y María: el milagro del peregrino engañado por el diablo», in M. Domínguez García *et al.* (eds.), *Sub luce florentis calami. Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 591-607.

- (2003), «Elementos popularizantes en las cantigas de amigo», in C. Alemany Bay et al. (eds.), *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos...*, Alacant: Universitat d'Alacant, vol. II, pp. 450-463.
 - (2004-2005), «Tradiciones que confuyen en las *Cantigas de Santa Maria*», *Alcanate. Revista de estudios alfonsíes*, IV, pp. 269-289.
 - (2004), «El desamparo amoroso en la lírica gallego-portuguesa», in T. Amado Rodríguez et al. (eds.), *Iucundi acti labores. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 219-229.
 - (2005a), «*Cousir* en la lírica gallego-portuguesa», in R. Alemany – J. L. Martos – J. M. Manzanaro (eds.), *Actes del x Congrés Internacional de l'Associació de Literatura Medieval*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 425-439.
 - (2005b), «*Que gran coita d'endurar*. Anotacións sobre o uso lírico de *endurar*», in A. I. Boullón Agrelo – X. L. Couceiro – F. Fernández Rei (eds.), *As tebras alumeadas. Estudos filolóxicos ofecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. I, pp. 527-529.
 - (2006), «*L'amiga* et la *senhor* dans les *cantigas de amigo*», in Ch. Liaroutzos – A. Paupert (dirs.), *La discorde des deux langages. Représentations des discours masculins et féminins du Moyen Âge à l'Âge classique. Actes du Colloque International des 13-14 mai 2005, Université Paris 7, Textuel* 49, pp. 103-124.
 - (2009), «*De tal razon me vos venho salvar*. Aceptaciones medievales de *salvar(se)* en la lírica gallego-portuguesa», in F. Sánchez Miret (ed.), *Romanística sin complejos. Homenaje a Carmen Pensado*, Bern: Peter Lang, pp. 289-308.
 - (2013), «Lírica trovadoresca y relaciones familiares», in A. Martínez Pérez – C. Alvar Ezquerra – F. J. Flores Arroyuelo (coords.), *Uno de los buenos del reino. Homenaje al Prof. Fernando D. Carmona*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 115-127.
 - (2014), «A expresión da IRA nas cantigas de amor e de amigo», in L. Eirín – X. López Viñas (eds.), *Lingua, texto, diacronía. Estudos de lingüística histórica*, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 59-96.
 - (2016), «Otra vuelta a Raimbaut de Vaqueiras y la lírica gallego-portuguesa», in C. Carta, – S. Finci – D. Mancheva (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia / Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria. Homenaje a Carlos Alvar*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, vol. I, pp. 509-523
- Brea, M. (coord.) (1996), *Lírica profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Brea, M. – F. Fernández Campo (1993), «Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancioneiro galego-portugués B», in G. Hilty (ed.), *Actes du xx^e Congrès inter-*

- national de linguistique et philologie romanes. Université de Zurich* (6-11 avril 1992), Tübingen: Francke, vol. v, pp. 39-56.
- (1998), «El vocabulario provenzal-italiano de Angelo Colocci», in G. Ruffino (a cura di), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza. Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Università di Palermo 18-24 settembre 1995*, Tübingen: Max Niemeyer, vol. iv, pp. 339-350.
- Brea, M. – E. Fidalgo (2000), «Hacia una tipología del milagro literario», *Crisol. Nouvelle Série*, 4, pp. 111-13.
- Brea, M. – P. Lorenzo Gradín (1998), *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais.
- Brugnolo, F. (1983), *Plurilinguismo e lirica medievale: da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma: Bulzoni.
- (2004), «Da don Denis a Raimbaut de Vaqueiras», *Critica del testo*, vii/2, pp. 617-636.
- Brunel, C. (1926- 1950), *Les plus anciennes chartes en langue provençale: recueil des pièces originales antérieures au XIII^e siècle publiées avec une étude morphologique*, 2 vols., Paris: Picard.
- (1935), *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris: E. Droz [reimpr. (1973), Genève – Marseille: Slatkine-Lafitte].
- Brunetti, G. (1993), «Il testo riflesso: appunti per la definizione e l'interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali», in S. Guida – F. Latella (a cura di), *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno di Messina (19-22 dicembre 1991)*, Messina: Sicania, vol. ii, pp. 609-628.
- Buschinger, D. – M. S. Masse (eds.) (2002), *Autour d'Aliénor d'Aquitaine: actes du colloque de Saint Riquier (décembre 2001)*, Amiens: Centre d'Études Médiévales.
- Cabaillot, C. (1999), «La Vierge Marie dans les Laudi de Jacopone da Todi», in Ch. Mouchel (ed.), *Imagines Mariae: représentations du personnage de la Vierge dans la poésie, l'art et l'éloquence entre XII et XVI siècles*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, pp. 35-50.
- Cacho Blecua, M. (1986), «Género y composición de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo», *Príncipe de Viana*, 47, anejo 2, pp. 49-66.
- Calderón Medina, I. (2011), *Cum Magnatibus Regni Mei. La nobleza y la monarquía leonesas durante los reinados de Fernando II y Alfonso IX (1157-1230)*, Madrid: CSIC.
- Camargo, C. de Oliveira et al. (1992), *Textos medievais portugueses. Cantigas de Bernal de Bonaval*, Araraquara: UNESP.
- Campelo, J. (1950), *Historia Compostelana, o sea Hechos de D. Diego Gelmírez, primer arzobispo de Santiago*, Santiago de Compostela: Porto.
- Camps, V. (2011), *El gobierno de las emociones*, Barcelona: Herder.
- Canettieri, P. (1994), «Il 'contrafactum' galego-portoghese di un *descort* occitánico», in M. I. Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de*

- Literatura Medieval* (Salamanca, 3 – 6 octubre de 1989), Salamanca: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. I, pp. 209-217.
- (1995), *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma: Bagatto.
- Canettieri, P. – C. Pulsoni (1995), «Contrafacta galego-portoghesi», in J. Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, Granada: Universidad de Granada, vol. I, pp. 479-497.
- Canettieri, P. – C. Pulsoni (2003), «Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese», in D. Billy et al., *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, pp. 113-165.
- Cardoso, W. (1977), *Da cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Média*, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Careri, M. (1993), «Bartolomeo Casassagia e il canzoniere provenzale M», in S. Guida – F. Latella (a cura di), *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno di Messina (19-22 dicembre 1991)*, Messina: Sicania, vol. II, pp. 743-752.
- Carrera de la Red, A. y F. (2000), *Miracula Beate Marie Virginis (Ms Thott 128 de Copenhagen), una fuente paralela a los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Cavaliere, A. (a cura di) (1980), *Cento liriche provenzali (testi, versioni, note, glosario)*, Roma: Elia.
- Ciaralli, A. (2016), «Descripción paleográfica», in M. Arbor Aldea (coord.), *Pergamino Vindel*, Barcelona: Moleiro Editor, pp. 147-160.
- Cohen, R. (1996), «Dança jurídica: I. A poética da sanhuda nas cantigas d'amigo. II. 22 cantigas d'amigo de Joham Garcia de Guilhade: vingança de uma sanhuda virtuosa», *Colóquio/Letras*, 142, pp. 5-50.
- (2003), *500 Cantigas d'Amigo*, Porto: Campo das Letras.
- (2016), «Las cantigas de Martin Codax. Edición y comentario», in M. Arbor Aldea (coord.), *Pergamino Vindel*, Barcelona: M. Moleiro Editor, pp. 183-204.
- Combi, M. (2014), «Qalche riflessione antropologica: ri-mappare i sensi e le emozioni», in P. Canettieri – A. Punzi (a cura di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma: Viella, vol. I, pp. 597-609.
- Contini, G. (a cura di) (1964), Petrarca. *Canzoniere*, Torino: Einaudi.
- CORDE = Real Academia Española, *Corpus Diacrónico del Español* [en líña: <http://www.rae.es> (última consulta: 25/10/2011)].
- Corominas, J. – J. A. Pascual (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos.
- Corpus des Troubadours = Beltrán, V. – T. Martínez Romero (dirs.), *Corpus des Troubadours*, Institut d'Estudis Catalans [en líña: <http://troubadors.iec.cat/>].

- Corral Díaz, E. (1993), *A muller na lirica galegoportuguesa. Análise das súas denominacións* [tese de doutoramento], Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (1996), *As mulleres nas cantigas medievais*, Sada – A Coruña: Publicacións do Seminario de Estudos Galegos – Edicións do Castro [2.ª ed., (1999)].
 - (1998), «A cantiga de amor B 468 de Alfonso X, un contrafactum», in C. Parrilla *et al.* (eds.), *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 177-192.
 - (2000), «As cantigas de amigo», in D. Villanueva (coord.), *Galicia. Literatura*, A Coruña: Hércules de Edicións, vol. I.: *A Idade Media*, p. 117-173.
 - (2004), «*Pero sei que me quer matar / aquel matador*; a conceptualización de matar no *Cancioneiro da Ajuda*», in M. Brea (ed.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 261-276.
 - (2005), «*Conorto* na tradición da lírica galego-portuguesa», in A. I. Boullón – X. L. Couceiro – F. Fernández Rei (eds.), *As tebras alumeadas. Estudos filolóxicos ofecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 541-551.
 - (2009a), «*En galardom de quanto vos servi*. Estudo do galardón en Don Denis», in M. Brea (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 115-129.
 - (2009b), «*O galardón* como recompensa do servizo amoroso na cantiga de amor», *Verba*, 36, pp. 89-108.
 - (2009c), «Vocabulario trovadoresco: el motivo del mandado en la lírica gallego-portuguesa», in F. Brugnolo (ed.), *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006)*, Padova: Unipress, vol. II, pp. 583-600.
 - (2012), «En torno al debate —*Pedr'Amigo, quer'ora ña ren* de P. Amigo de Sevilha y J. Baveca (64,22)», in A. Martínez Pérez – A. L. Baquero Escudero (coords.), *Estudios de Literatura Medieval. 25 años de la AHLM*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 305-314.
- Corral Díaz, E. – F. Fernández Campo (2000), «O ms. Vat. Lat. 4796 de Angelo Colocci: a súa historia e as súas apostilas», *Critica del testo*, III/2, pp. 725-752.
- Correia, A. (1993), «Sobre a especificidade da cantiga de romaria», *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, s. 2, 8 (2), pp. 7-22.
- (1997), «*A jura* como prova na cantiga de amor galego-portuguesa», in C. A. Ribeiro – M. Madureira (eds.), *O género do texto medieval*, Lisboa: Cosmos, pp. 55-69.

- (2006), «O enquadramento histórico das cantigas à “ama” do trovador Joam Soares Coelho», in T. F. A. Alves *et al.* (eds.), *Any gladly wolde [s]he lerne and gladly teche. Homenagem a Júlia Dias Ferreira*, Lisboa: Colibri, pp. 111-120.
- (2010), «Palavras escarninhas de Joam Soares Coelho. *Bon casament’á, pero sen gran millo*», in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 135-150.
- Cotarelo Valledor, A. (1933), «Los hermanos Eans Mariño, poetas gallegos del siglo XIII», *Boletín de la Academia Española*, xx (Cuad. xcvi), pp. 5-32.
- (1970), «La poesía del mar en el *Cancionero de la Vaticana*», *Grial*, 30, pp. 463-477.
- Crescini, V. (1932), «Il discordo plurilingue di Rambaldo di Vaqueiras», in V. Crescini, *Romanica Fragmenta*, Torino: G. Chiantore, pp. 507-540.
- Cropp, G. (1975), *Le vocabulaire courtois des troubadours de l’époque classique*, Genève: Droz.
- Cunha, C. Ferreira da (1956), *O cancionero de Martin Codax* [tese], Rio de Janeiro: s.n.
- (1999), *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- D’Agostino, A. (a cura di) (1998), *Rutebeuf. Il Miracolo di Teofilo*, Milano: Università di Milano.
- D’Heur, J.-M. (1968), «Des descorts occitans et des descordos galiciens-portugais», *Zeitschrift für romanisches Philologie*, 84, pp. 323-339.
- (1972), «Le motif du vent venu du pays de l’être aimé, l’invocation au vent, l’invocation aux vagues», *Zeitschrift für romanisches Philologie*, 88, pp. 69-104.
- (1973), *Troubadours d’oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l’Europe au Moyen Âge*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português.
- (1975a), «L’Art de trouver du chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse», *Arquivos do Centro Cultural Português*, ix, pp. 321-398.
- (1975b), *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (xii^e-xiv^e siècle), contribution à l’étude du «corpus des troubadours»*. Liège: Université de Liège.
- Damasio, A. R. (2011), *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona: Destino.
- Davies, W. R. (1972-1973), «Mary and Merlin: An Unusual Alliance», *Romance Notes*, 14, pp. 207-212.
- DDGM=González Seoane, E. (coord.) (2006-2018), *Diccionario de dicionarios do galego medieval*, Vigo: Seminario de Lingüística Informática – Grupo TALG / Instituto da Lingua Galega [en liña: <http://sli.uvigo.es/DDGM/index.html>].

- De Lollis, C. (1887), «Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el Sabio re di Castiglia», *Studi di Filologia Romanza*, II, pp. 31-66.
- (1889), «Richerche intorno ai canzonieri provenzali di eruditi italiani del sec. XVI», *Romania*, XVIII, pp. 453-468.
- De Rosa, F. – G. Sangirardi (1996), *Introduzione alla metrica italiana*, Milano: Sansoni.
- Debenedetti, S. (1904), «Intorno ad alcune postille di Angelo Colocci», *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXVIII, pp. 56-93 [reimpr. (1986), S. Debenedetti, *Studi Filologici*, Milano: Franco Angeli, pp. 169-208].
- (1995), *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, Padova: Editrice Antenore.
- Del Monte, A. (1955), *Peire d'Alvernha. Liriche*, Torino: Loescher-Chiantore.
- Denton, D. (2009), *El despertar de la consciencia: la neurociencia de las emociones primarias*, Barcelona: Paidós.
- Deonna, J. A. – F. Teroni (2008), *Q'est-ce qu'une émotion?*, Paris: Vrin.
- (2012), *The emotions: a philosophical introduction*, London – New York: Routledge.
- Dewaele, J.-M. (2010), *Emotions in multiple languages*, New York: Palgrave Macmillan.
- Díaz de Bustamante, J. M. (1983), «Notas mínimas a los latines de Vuitoron», *Verba*, 10, pp. 131-154.
- (2005), «Acerca de la acomodación de textos latinos en la lírica medieval: revisión del caso gallego-portugués», in V. Válcárcel – C. Pérez González (eds.), *Poesía medieval. Historia literaria y transmisión de textos*, Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de Lengua, pp. 287-304.
- Díaz y Díaz, M. C. (1985), *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.
- Dierkens, A. (1995), «Réflexions sur le miracle au haut Moyen Age», in *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge. xxv^e Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (Orléans, juin 1994)*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- Distilo, R. – F. Constantini – R. Viel (2010), «Per il vocabolario della poesia trobadorica: notizie della base dati TrobVers», in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximación ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 91-109.
- Diz, M. A. (1993), «Berceo y Alfonso: la historia de la abadesa encinta», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 5, pp. 85-96.
- Domínguez Carregal, A. (2009), «O uso de *afan* na lírica galego-portuguesa», in M. Brea (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Prof. Giulia Lanciani*, Xunta de Galicia: Santiago de Compostela, pp. 153-168.

- (2010a), 'E ei end'eu mui gran pesar': o *gran pesar* no léxico do sufimento amoroso da lírica galego-portuguesa, in J. M. Fradejas *et al.* (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la AHLM: in memoriam Alan Deyermond*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid – Universidad de Valladolid, vol. I, pp. 719-734.
- (2010b), «Un verso de Johan Soarez de Pavia e a adaptación do modelo poético occitano», in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 65-73.
- (2011), «¿Es 'pena' un castellanismo en gallego-portugués? Revisando un comentario de Menéndez Pidal», in M. A. Beas Teruel (coord.), *Nuevas líneas de investigación en el estudio diacrónico de la lengua española*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 171-178.
- (2013), «'Doo' no léxico do sufimento amoroso da lírica galego-portuguesa», in E. Casanova – C. Calvo (eds.), *Actas del XXVI Congreso internacional de Lingüística y Filología Románicas*, Berlin: De Gruyter, vol. VII, pp. 115-124.
- Domínguez Ferro, A. M. (2009), «El término *guiderdone* en la escuela siciliana», in M. Brea (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Prof. Giulia Lanciani*, Xunta de Galicia: Santiago de Compostela, pp. 169-182.
- Domínguez Rodríguez, A. (2001), «San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las Cantigas de Santa María, con unas reflexiones sobre el método iconográfico», in M. J. Alonso García – M. L. Dañobeitia Fernández – A. R. Rubio Flores (eds.), *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación). Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, Granada: Universidad de Granada, pp. 289-317.
- Dronke, P. (1996), *La lírica en la Edad Media*, 2.^a ed., Barcelona: Seix Barral.
- Du Cange, Ch. Du Fresne, sieur (1954), *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Graz: Akademische Druck – U. Verlagsanstalt.
- Duby, G. (1997), *Féodalité*, Paris: Gallimard.
- Dutton, B. (ed.) (1971), Gonzalo de Berceo. *Obras completas. II: Los Milagros de Nuestra Señora*, London: Tamesis Books.
- Ebel, U. (1965), *Das altromanische Mirakel*, Heidelberg: Carl Winter.
- Engelken-Jorge, M. – P. Ibarra – C. Moreno (2011), *Politics and emotions: the Obama phenomenon*, Wiesbaden: VS Verlag.
- Ernout, A. – A. Meillet (1967), *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, 4.^a ed., Paris: Klincksieck.
- Eusebi, M. (2006), *Guglielmo IX, Vers*, Roma: Carocci.
- Fanelli, V. (1979), *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Faral, E. – J. Bastin (1977), *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, 7.^a ed., Paris: Picard.
- Farina, G. (a cura di) (1997), *Enciclopedia della letteratura*, Milano: Garzanti.

- Fernández, L. – J. C. Ruiz – E. Fidalgo (2011), *Alfonso x El Sabio. Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, 2 vols., Madrid: Patrimonio Nacional – Testimonio.
- Fernández Campo, F. (1994), «Breves suxestións sobre o *descort* plurilingüe de R. de Vaqueiras (Estrofa V, vv, 33-36)», in E. Fidalgo – P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios Galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, pp. 57-64.
- (2009), «A tornada galega do *descort* plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras», in M. Brea (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Prof. Giulia Lanciani*, Xunta de Galicia: Santiago de Compostela, pp. 183-188.
- Fernández Guiadanes, A. et al. (eds.) (1998), *Cantigas do Mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Fernández Guiadanes – G. Pérez Barcala (2005), «O (des)ensandecemento trobadoresco», *Verba*, 32, pp. 191-224.
- Fernández Poncela, A. M. (2011), «Antropología de las emociones y teoría de los sentimientos (1)», *Revista Versión Nueva Época*, 26, pp. 2-24.
- Fernández Pousa, R. (1955), «Cancionero gallego de Bernal de Bonaval», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 11, pp. 478-515.
- (1959), «Cancionero gallego de Joan Airas, burgués de Santiago (s. XII-XIII)», *Compostellanum*, IV, 2, pp. 75-114; 4, pp. 231-291.
- Fernández-Xesta y Vázquez, E. (1991), *Un magnate catalán en la corte de Alfonso VII: «Comes Poncius de Cabreira, Princeps Çemore»*, Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas.
- (2001), *Relaciones del condado de Urgell con Castilla y León*, Madrid: Academia Matritense de Heráldica y Genealogía.
- Ferrari, A. (1971), «Bernart de Ventadorn ‘fonte’ di Peire Vidal?», *Cultura Neolatina*, xxxi, pp. 171-203.
- (1979), «Formazione e struttura del Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, xiv, pp. 25-140.
- (1984), «Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trobadores», *Boletim de Filologia*, 29, pp. 35-58.
- (1991), «Le chansonnier et son double», in M. Tyssens (coord.), *Lyrique Romane Médiévale. La tradition des chansonniers (Actes du Colloque de Liège, 1989)*, Liège: Université de Liège, pp. 301-327.
- (1999), «Marcabru, Pedr’Amigo de Sevilha e la pastorella galego-portoghese», *Romanica Vulgaria Qaderni. Studi provenzali e galeghi*, 98/99, pp. 107-130.

- (2001), «Sbagliando (loro), s'impára (noi): tipologia dell' *incipiens error* nel Colocci-Brancuti», in P. Botta – C. Parrilla – I. Pérez Pascual (a cura di), *I canzonieri iberici. Colloquio, Padova, 25-27 maggio 2000*, Noia: Toxosoutos, pp. 107-123.
- Ferreira da Silva, M. A. (1993), *A tenção galegoportuguesa. Estudo de um género e edição dos textos* [dissertação de mestrado], Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Ferreira, M. do R. (1999), *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na cantiga de amigo*, Porto: Granito.
- Ferreira, M. P. (1986), *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: UNISYS – Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Ferreira, M. P. (1994), «The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence», *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, 6, pp. 58-98.
- Ferreiro, M. (2010), «Sobre o proxecto *Glosario crítico da lírica profana galego-portuguesa*», in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 239-252.
- Ferreiro, M. (ed.) (1992), *As cantigas de Rodrigo Eanes de Vasconcelos*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- Fidalgo, E. (1992a), «Esquemas narrativos en las Cantigas de Santa María (I)», *Studi Mediolatini e Volgari*, 28, pp. 31-131.
- (1992b), *Gautier, Berceo, Afonso X. Estructuras narrativas en la literatura románica medieval de carácter mariano* [tese de doutoramento], Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (1993a), «De los modos de narrar: ("Miracle" II, 18; "Cantiga" 25; "Milagro" 23)», in Gerold Hilty (ed.), *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romane* (Zürich, 1-6 april, 1992), Tübingen: A. Francke Verlag, t. V, vol. II, pp. 267-276.
- (1993b), «El exordio en las *Cantigas de Santa María*», *Bulletin of Cantigueiros de Santa María*, 5, pp. 25-34.
- (1993c), «Esquemas narrativos en las Cantigas de Santa María (II)», *Studi Mediolatini e Volgari*, 29, pp. 9-41.
- (1994), «'Joi d'amor' na cantiga de amor galego-portuguesa», in E. Fidalgo – P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó Prof. Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 65-78.
- (1995), «'La abadesa preñada' (Berceo, 21). Seis versiones románicas y tres en latín», in J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, vol. II, pp. 329-344.
- (1998a), «A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)», in *O mar das cantigas. Actas do Congreso* [celebrado na Illa de San Simón (maio, 1998)], Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 189-212.

- (1998b), «Corpo velido, corpo delgado: a descrición física da amiga», in X. L. Couceiro Pérez – L. Fontoira (eds.), *Día das Letras Galegas 1998: Martín Codax, Mendiño, Johán de Cangas*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 97-112.
- (1999), «*Joculatores qui cantant gesta principum et vitas sanctorum*: as Cantigas de Santa Maria, entre a lírica e a épica», in X. L. Couceiro *et al.* (coords.), *Homenaxe ó Prof. Camilo Flores*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 318-334.
- (2000a), «As cantigas de amor», in D. Villanueva (coord.), *Proxecto Galicia. Literatura*, A Coruña: Hércules de Edicións, vol I: *A Idade Media*, pp. 41-115.
- (2000b), «Cantigas “de amor” a Santa María», in J. L. Rodríguez (ed.), *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela – Parlamento de Galicia, vol. II, pp. 255-266.
- (2001), «Lo que nos dice la cantiga 130», in M. J. Alonso García – M. L. Dañobeitia Fernández – A. R. Rubio Flores (eds.), *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación). Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, Granada: Universidad de Granada, pp. 339-349.
- (2002a), «“Tu es alva”: las albas religiosas y una cantiga de Alfonso X», *Medioevo Romanzo*, XXVI, 1, pp. 101-126.
- (2002b), *As Cantigas de Santa María*, Vigo: Xerais.
- (2004), «*E desmesura fazedes / que de min non vos doedes*: la reputación de la dama», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 313-330.
- (2008), «Troubadours et trovadores: les premiers contacts», *Revue Europe*, 86, pp. 137-149.
- Fidalgo, E. (coord.) (2004), *As Cantigas de Loo de Santa María*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Fidalgo, E.-J. A. Souto Cabo (1995), «El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa», in J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, vol. II, pp. 313-328.
- Field, H. (ed.) (1989-1991), Ramon Vidal de Besalú. *Obra poètica*, 2 vols., Barcelona: Curial.
- Filgueira Valverde, X. (1936), *La cantiga CIII. Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (1988), «Rasgos popularizantes en los *cancioneiros* galaico-portugueses», in V. Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura*

- Medieval* (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985), Barcelona: PPU, pp. 73-85.
- (1992), *Estudios sobre lírica medieval. Trabajos dispersos (1925-1987)*, Vigo: Galaxia.
- Filgueira Valverde, X. (ed.) (1985), Alfonso x el Sabio. *Cantigas de Santa María*, Madrid: Castalia.
- Foolen, A. et al. (eds.) (2012), *Moving ourselves, moving others: motion and emotion in intersubjectivity, consciousness and language*, Amsterdam: John Benjamins.
- Frank, G. (ed.) (1949), Rutebeuf. *Le Miracle de Théophile, Miracle du XIII^e siècle*, 2.^a ed., Paris: Honoré Champion.
- Frank, I. (1966), *Répertoire Métrique de la Poésie des troubadours*. Paris: Honoré Champion.
- Frèches, C. H. (1976), «Segrel, joglar, trova, trovador», in M. Boudreault – F. Möhren (eds.), *Actes du XIII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Québec, 1971)*, Québec: Presses de l'Université Laval, vol. II, pp. 61-74.
- Frenk, M. (1975), *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México: El Colegio de México.
- (1987), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Madrid: Castalia.
- Frevert, U. (2011), *Emotions in history: lost and found*, Budapest: Central European University Press.
- Galasinski, D. (2004), *Men and the language of emotions*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Galati, D. – B. Sini (1998), «Les mots pour dire les émotions: recherche sur la structure du lexique émotionnel italien», *Révue de sémantique et pragmatique*, 4, pp. 13-30.
- (2000), «Les structures sémantiques du lexique français des émotions», in C. Plantin – M. Doury – V. Traverso (eds.), *Les émotions dans les interactions*, Lyon: ARCI – Presses Universitaires de Lyon, pp. 75-87.
- Galati, D. et al. (2007), «The lexicon of emotion in the neo-Latin languages», *Social Science Information*, 47/2, pp. 205-220.
- Galmés de Fuentes, A. (1962), *Las sibilantes en la Romania*, Madrid: Gredos.
- Ganshof, F. L. (1985) *El feudalismo*, Barcelona: Ariel.
- García de Diego, V. (1909), *Elementos de Gramática histórica gallega*, Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez.
- García-Sabell Tormo, T. (1991), *Léxico francés nos Cancioneiros galego-portugueses: revisión crítica*, Vigo: Galaxia.
- Gatien-Arnoult, M. (ed.) (1977), *Las Flors del gay saber estier dichas Las leys d'amors*, 3 vols., Genève: Slatkine.
- Gaunt, S. – R. Harvey – L. Paterson (2000), *Marcabru, a critical edition*, Cambridge: Brewer.

- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Ghanime López, J. (2002), «A tenzón e o partimen: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas e dos propios textos», *Madrygal*, 5, pp. 61-72.
- Gier, A. (1980) «Les csm d'Alphonse Le Savant: leur désignation dans le texte», *Cahiers de Linguistique Historique Médiévale*, 5, pp. 143-156.
- Godefoy, F. (1968), *Lexique de l'ancien français*, Paris: Honoré Champion.
- Goldie, P. (ed.) (2012), *The Oxford handbook of philosophy of emotion*, Oxford: Oxford University Press.
- Gonçalves, E. (1976), «La tavola collociana *Autori portoghesi*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10, pp. 387-449.
- (1983), «Anna Ferrari. Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10 991: Colocci-Brancuti), 1979», *Romania*, 415, pp. 403-412.
- (1985), «*Quel da Ribera*», *Cultura Neolatina*, XLIV, pp. 219-224.
- (1986), «Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) “*Quel da Ribera*”; (2) A romaria de San Servando», in E. Asensio (ed.), *Critique textuelle portugaise. Actes du colloque. Paris, 20-24 octobre 1981*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 41-53.
- (1989), «Filologia literária e terminologia musical. *Martin Codaz esta non acho pontada*», in R. Antonelli (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena: Mucchi, vol. II, pp. 623-636.
- (1991a), «Sur la lyrique galégo-portugaise. Phenoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres», in M. Tyssens (ed.), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège 1989*, Liège: Université de Liège, pp. 447-467.
- (1991b), *Poesia de Rei: três notas dionisinas*, Lisboa: Cosmos.
- (1992), «Intertextualidades na poesia de Dom Dinis», in C. Berardinelli (ed.), *Singularidades de uma Cultura Plural. Actas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro, 30 de Julho a 3 de Agosto de 1990*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 146-155.
- (1993a), «D. Denis: um poeta rei e um rei poeta», in A. A. Nascimento – C. A. Ribeiro, (eds.), *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa: Cosmos, pp. 13-23.
- (1993b), «Denis, Dom», in G. Lanciani – G. Tavani (eds.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 206-212.
- (1994), «O sistema das rúbricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses», in R. Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, vol. VII, pp. 979-990.

- (2000), «... soo maravilhado / eu d'En Sordel», *Cultura Neolatina*, 60, pp. 371-386.
- González Martínez, D. (2010), «A expresión do *conselho* na lírica profana galego-portuguesa» in M. Iliescu – P. Danler – H. Siller-Runggaldier, (eds.), *Actes du xxv^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Berlin: De Gruyter, vol. VI, pp. 151-161.
- (2012a), «As tensos de Paai Soarez de Taveiros. Edición e estudo de B142 e B144», *Verba*, 39, pp. 245-272.
- (2012b), *O cancionero de Fernan Fernandez Cogominho. Estudo e edición crítica*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- González Núñez, J. – C. Isart Hernández – P. González Casado (1997), *El Protoevangelio de Santiago*, Madrid: Ciudad Nueva.
- González Salvador, A. (1987), «Merveilleux et fantastique: essai de délimitation», in J. Frölich (ed.), *Colloque international et interdisciplinaire sur les dimensions du merveilleux (Oslo, 23-28 juin 1986)*, Oslo: Universitetet i Oslo, vol. III, pp. 262-269.
- González, J. (1943), *Regesta de Fernando II*, Madrid: CSIC.
- (1944), *Alfonso IX*, Madrid: CSIC.
- (1960), *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid: CSIC.
- Gorni, G. (1993), *Metrica e analisi letterari*, Bologna: Il Mulino.
- Gouiran, G. (ed.) (1985), *L'Amour et la guerre: l'oeuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence: Université de Provence.
- (1987), *Le Seigneur-Troubadour d'Hauteafort. L'œuvre de Bertran de Born*, 2.^a ed., Aix-en-Provence: Université de Provence.
- Graef, M. (1963), *A History of Doctrine and Devotion*, New York: Sheed and Ward.
- Grassotti, H. (1969), *Las instituciones feudo-vasalláticas en León y Castilla*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Gravdal, K. (1989), *Vilain and Courtois: Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln – London: University of Nebraska Press.
- Grégoire, R. (1987), *Manuale di agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, Fabriano: Monastero San Silvestro Abate.
- Gröber, G. (1877), «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien*, 2, pp. 337-670.
- Gross, G. (2002), «Miracles», in C. Gauvard – A. de Libera – M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris: PUF, pp. 929-931.
- Guerra da Cal, E. (1958), «Glosas superficiaes ao tema do mar na nosa lírica primitiva», in *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo no LXX aniversario do seu nacemento*, Vigo: Galaxia, pp. 145-172.

- Gutiérrez García, S. (2004), «A parodia de xéneros a través do léxico do sufrimento nos escarnios de amor galegoportugueses», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 577-593.
- (2006), *Amor e burlas na lírica trobadoresca*, Sada: Edicións do Castro.
- (2008), «Sobre a posible orixe toponímica do apelido Codax», in M. Brea – F. Fernández Rei – X. L. Regueira (eds.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 493-501.
- (2009), «Las cantigas de santuario y la peregrinación de Sancho IV a Santiago», in M. Brea (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Prof. Giulia Lanciani*, Xunta de Galicia: Santiago de Compostela, pp. 277-290.
- Gutiérrez García, S. – G. Pérez Barcala (1999), «Notas morfosintácticas de Angelo Colocci no cancionero provenzal», in M. R. Álvarez – D. Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 677-697.
- Gutiérrez García, S. – M. Souto Espasandín (2003), «Le *senhal* occitan et le secret de la dame en galicien-portugais», *Revue des Langues Romanes*, 107, pp. 411-428.
- Gutiérrez González, J. A. (1995), *Fortificaciones y feudalismo en los orígenes y formación del Reino Leonés (siglos IX-XIII)*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- Hackett, W. M. (1971), «Le problème de midons», in I. Cluzel – F. Pirot (eds.), *Mélanges de Philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899-1967)*, Liège: Soledì, vol. I, pp. 285-294.
- Hagan, P. (1979), *The Medieval provençal tenson: contribution to the study of the dialogue genre*, London: Microfilms.
- Harf-Lancner, L. (1987), «Merveilleux et fantastique dans la littérature du Moyen Âge: Une catégorie mentale et un jeu littéraire», in J. Frölich (ed.), *Colloque international et interdisciplinaire sur les dimensions du merveilleux (Oslo, 23-28 juin 1986)*, Oslo: Universitet i Oslo, vol. I, pp. 243-256.
- Hart, T. R. (1994), «The cantigas de amor of King Dinis: em maneira de proençal?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 71, pp. 29-38.
- (1998), *En maneira de proençal: The Medieval Galician-Portuguese Lyric*, London: Queen Mary and Westfield College.
- Harvey, R. – L. Paterson (coords.) (2010), *The Troubadour Tensos and Partimens. A critical edition*, Cambridge: D. S. Brewer.

- Heger, H. (1988) «La Ballade et le Chant Royal», in D. Poiron (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg: Carl Winter, VIII/1, pp. 59-69.
- Hill, R. T. – T. G. Bergin (eds.) (1975), *Anthology of the Provençal Troubadours*, 2.^a ed, New Haven – London: Yale University Press.
- Hilty, G. (1989), «El poema iberorrománico citado por el trovador Ramón Vidal», in G. Holtus – G. Lüdi – M. Metzeltin (eds.), *La Corona de Aragón y las lenguas románicas. Miscelánea de homenaje para Germán Colón*, Tübingen: Gunter Narr, pp. 91-104.
- Hoepfner, E. (1946a), «L'Espagne dans la vie et dans l'oeuvre du troubadour Peire Vidal», in *Mélanges 1945, II (Études Littéraires)*, Paris: Université de Strasbourg, pp. 39-88.
- Hoepfner, E. (1946b), «Un ami de Bertran de Born: Mon Isembart», in *Études romanes dédiées à Mario Roques*, Paris: E. Droz, pp. 15-22.
- Horan, W. D. (1966), *The Poems of Bonifacio Calvo. A Critical Edition*, The Hague – Paris: Mouton, pp. 69-70.
- Horrent, J. (1971), «Altas undas que venez suz la mar», in I. Cluzel – F. Pirot (eds.), *Mélanges de Philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899-1967)*, Liège: Soledì, vol. 1, pp. 305-316.
- Huile, M.-I. – J. Regnard (1993), *Bernard de Clairvaux, À la louange de la Vierge Mère*, Paris: Les Éditions du Cerf.
- Hutcheon, L. (1985), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London – New York: Methuen.
- (1997), «L'estensione pragmatica della parodia», in M. Bonafin (ed.), *Dialettiche della parodia*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 75-96.
- Indini, M. L. (ed.) (1978), Bernal de Bonaval. *Poesie*, Bari: Adriatica Editrice.
- Iogna-Prat, D. (2002), «Marie (Vierge)», in C. Gauvard – A. de Libera – M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris: PUF, pp. 883-884.
- Iradíel, P. (1991), *Las claves del feudalismo: 860-1500*, Barcelona: Planeta.
- James, W. (1884) «What is an Emotion?», *Mind*, 9, pp. 188-205.
- Jeanroy, A. (1972), *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*, 2.^a éd., Paris: Honoré Champion.
- Jensen, F. (1978), *The Earliest Portuguese Lyrics*, s.l.: Odense University Press.
- Jones, D. J. (1974), *La Tenson provençale: étude d'un genre poétique, suivie d'une édition critique de quatre tençons et d'une liste complète des tençons provençales*, Genève: Slatkine.
- Kappler, C. (1986), *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid: Akal.
- Keller, J. E. (1987), *Las narraciones breves piadosas versificadas en el castellano y gallego del medioevo*, Madrid: Alcalá.
- Knuuttila, S. (2006), *Emotions in ancient and medieval philosophy*, Oxford: Oxford University Press.

- Koenig, V. F. (ed.) (1966-1970), Gautier de Coinci. *Les Miracles de Nostre Dame*, 4 vols., 2.^a éd., Gêneve: Droz.
- Kuntsmann, D. (1981), *Vierge et merveille. Les miracles de Notre-Dame narratifs au Moyen Âge*, Paris: Seuil.
- Labande, E. R. (1984), «Les filles d'Aliénor d'Aquitaine», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 29, pp. 101-112.
- Lamur-Baudreu, A.-C. (1988), «Aux origines du chansonnier de troubadours M (Paris, Bibl. Nat., Fr. 12474)», *Romania*, 109/2-3, pp. 183-198.
- Lancellotti, G. (1772), *Poesia italiana e latina di mons. Angelo Colocci, con più notizie intorno alla persona di lui, e sua famiglia*, Iesi: Bonelli.
- Lanciani, G. (1995), «Per una tipologia della tenzone galego-portoghese», in J. Paredes (ed.), *Medioevo y literatura: actas del v Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, vol. 1, pp. 117-130.
- (2004), «Repetita iuvant?», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 137-143.
- (2010a), «Os trobadores perdidos: perdidos?», in E. Corral (ed.), *In marsupiiis peregrinorum. Circulación de textos e imáxenes arredor do camiño de Santiago en la Edad Media: actas del congreso internacional, Santiago de Compostela, 24-28 marzo 2008*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 355-364.
- (2010b), «Una questione metodologica: tradurre per interpretare, o interpretare per tradurre?», in M. Arbor Aldea – A. Fernández. Guiadanes (eds.), *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 263-269.
- Lanciani, G. – G. Tavani (eds.) (1993), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho.
- (1995), *As cantigas de escarnio*, Vigo: Xerais.
- Lang, H. R. (1899), «The Descort in old spanish and portuguese Poetry», in *Beiträge zur romanischen Philologie. Festgabe für Gustav Gröber*, Halle: Max Niemeyer, pp. 484-506 [reimpr. (1975), Genève: Slatkine].
- (1929), «Old Portuguese Sea Lyrics», *Revue Hispanique*, 77, pp. 187-200.
- (1972), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Hildesheim – New York: Georg Olms Verlag.
- Lapa, M. Rodrigues (1942), *Lições de literatura portuguesa: época medieval*, 2.^a ed., Coimbra: Coimbra Editora [10.^a ed. (1981), Coimbra: Coimbra Editora].
- (1982a), «O paralelismo», in M. Rodrigues Lapa, *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, pp. 119-140.
- (1982b), «O texto das cantigas de amigo», in M. Rodrigues Lapa, *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, pp. 141-195.

- Lapa, M. Rodrigues (ed.) (1965), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa: João Sá da Costa. [2.^a ed. (1970), Vigo: Galaxia].
- Lapesa, R. (1971), «Sobre el artículo ante posesivo en castellano antiguo», in E. Coseriu – W.-D. Stempel (eds.), *Sprache und Geschichte. Festschrift für Harri Meier zum 65. Geburtstag*, München: Wilhelm Fink Verlag, pp. 277-296.
- Larson, P. (2010), «Da un mare all' altro», in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 75-90.
- Lattès, S. (1931), «Recherches sur la bibliothèque d'Angelo Colocci», *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'école française de Rome*, XLVIII, pp. 308-344.
- (1972), «Studi letterari e filologici di Angelo Colocci», in *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci (Iesi, 13-14 settembre 1969)*, Iesi: Amministrazione Comunale, pp. 245-254.
- Lausberg, H. (1965), *Lingüística románica*, Madrid: Gredos.
- Lavis, G. (1972), *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII^e – XIII^e s.). Étude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*, Paris: Les Belles Lettres.
- Lazar, M. (1964), *Amour courtois et «fin'amors» dans la littérature du XII^e siècle*, Paris: Klincksieck.
- Lazar, M. (ed.) (1966), Bernard de Ventadour. *Chansons d'amour*, Paris: Klincksieck.
- Le Breton, D. (2012-2013), «Por una antropología de las emociones», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad*, 10/4, pp. 69-79.
- Le Gof, J. (1991), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, 2.^a ed., Barcelona: Gedisa.
- Lee, Ch. (2006), «La Chanson de femme attribuée à Raimbaut de Vaqueiras, *Altas undas que venez suz la mar*», in P. G. Beltrami et al. (a cura di), *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa: Pacini, vol. II, pp. 864-881.
- Lehmann, P. – J. Stroux (eds.) (1969), *Mittelateinisches Wörterbuch*, 2 vols., München: C. H. Beck.
- Lejeune, R. (1954), «Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille», *Cultura Neolatina*, 14, pp. 1-57.
- (1958), «Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1, pp. 319-337.
- (1959), «Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine», in *Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi romani (Firenze, 3-8 aprile 1956)*, Firenze: Sansoni, vol. II, pp. 227-248.

- Lemaire, R. (1995), «Sinceridade ou fingimento? Uma cantiga de D. Dinis», in C. da Cunha Pereira – P. R. Dias Pereira (coords.), *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literarios in memoriam Celso Cunha*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 829-841.
- Linskill, J. (1964), *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague: Mouton.
- Lomenech, G. (1997), *Aliénor d'Aquitaine et les troubadours*, Bordeaux: Sud Ouest.
- Lommatzsch, E. (1972), *Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours*, München – Salzburg: Wilhelm Fink.
- López Ferreiro, A. (1902), *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central.
- López Sangil, J. L. (1996), «La familia Froilaz-Traba en la Edad Media gallega», *Estudios mindonienses*, 12, pp. 275-403.
- (2005), *A nobreza altomedieval galega: a familia Froilaz – Traba*, Noia: Toxosoutos.
- López Serrano, M. (1974), *Cantigas de Santa María de Alfonso x el Sabio, Rey de Castilla*, Madrid: Patrimonio Nacional.
- López-Aydllo, E. (1923), «Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas», *Revue Hispanique* LXII, pp. 315-619.
- López-Aydllo, E. (ed.) (1918), *Os Mirages de Santiago. Versión gallega del códice latino del siglo XII, atribuido al Papa Calixto II*, Valladolid: Imprenta Castellana.
- Lorenzo Gradín, P. (1990), *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (1991), «La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación», *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 117-128.
- (1994), «La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación», *Romanica Vulgaria Qaderni*, 13-14, pp. 117-146.
- (1995), «“Mester con pecado”, la juglaría en la Península Ibérica», *Versants*, 28: pp. 99-129.
- (1997a), «El crisol poético de la tradición: la *cantiga de amigo*», in P. M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en Homenaje a D. Emilio García Gómez*, Sevilla: Universidad de Sevilla – Fundación Machado, vol. I, pp. 73-98.
- (1997b), «El *dobre* gallego- portugués o la estética de la simetría», *Vox Romanica*, 56, pp. 212-242.
- (1998), «A transmisión das cantigas de romaría dos xogres galegos», in *O mar das cantigas. Actas do Congreso* [celebrado na Illa de San Simón (maio, 1998)], Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 155-168.
- (2003), «Las razos gallego-portuguesas», *Romania*, 121, pp. 99-132.

- (2010), «La rima derivada: de los provenzales a los gallego-portugueses», *Studi Mediolatini e Volgari*, LVI, pp. 89-113.
- (2017), «A tradición da canción de muller e a cantiga de amigo», in *Pergamiño Vindel. Un tesouro en sete cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia – Universidade de Vigo, pp. 61-73.
- (2018), «La cantiga de amor: entre tradición y recepción», in M. Simó – A. Mirizio – V. Trueba (eds.), *Los trovadores. Creación, recepción y crítica en la Edad Media y en la Edad Contemporánea*, Kassel: Reichenberger, pp. 59-80.
- Lorenzo Gradín, P. – Marcenaro, S. (2010), *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Lorenzo, R. (ed.) (1977), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, 2 vols., Orense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo.
- Magán Abelleira, F. (1997), «Sobre algunos rasgos epigramáticos en cantigas monográficas gallego-portuguesas», in J. M. Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, vol. II, pp. 957-965.
- (1998), «Sobre os sintagmas *mar levado*, *mar salido*, *alto mar* e *mar maior*», in *O mar das cantigas. Actas do Congreso* [celebrado na Illa de San Simón (maio, 1998)], Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 141-153.
- Máiz, R. (2010), *La hazaña de la razón: la exclusión fundamental de las emociones en la teoría política moderna*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Malkiel, Y. (1981), «The old spanish and old galician-portuguese adjective 'ledo', archaic spanish 'lido'», *La Corónica*, 9/2, pp. 95-106.
- Mancini, M. (ed.) (2003), Bernart de Ventadorn. *Canzoni*, Roma: Carocci.
- Manero Sorolla, M. P. (1983), «Aproximaciones a la lírica de Roy Queimado en torno a las cantigas paródicas», *Anuario de estudios medievales*, 13, pp. 279-290.
- Marcenaro, S. (2010), «Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui "contrafacta" galego-portoghese di testi occitani», in E. Corral (ed.), *In marsupiis peregrinorum. Circulación de textos e imáxenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media: actas del congreso internacional, Santiago de Compostela, 24-28 marzo 2008*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 471-483.
- (2016), «Descripción codicológica», in M. Arbor Aldea (coord.), *Pergamino Vindel*, Barcelona: Moleiro Editor, pp. 137-146.
- Marcenaro, S. (ed.) (2012), Osoiro Anes. *Cantigas. Edizione critica, traduzione, note e glossario*. Roma: Carocci.
- Markale, J. (2000), *Aliénor d'Aquitaine*, Paris: Payot.
- Marouzeau, J. (1949), *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, Paris: Klincksieck.
- Marroni, G. (1968), «Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, x, pp. 189-340.

- Marshall, J. H. (ed.) (1972), *The 'Razos de trobar' of Raimon Vidal, and associated texts*, London: Oxford University Press.
- Martínez Martínez, F. (2010), «Lenguaje y derecho: una aproximación al léxico feudal de los trovadores», in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 21-36.
- Martínez Pereiro, C. P. (1992), *As cantigas de Fernan Paez de Tamalancos. Edición crítica con introdución, notas e glosário*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- Martínez-López, R. (ed.) (1963), *General Estoria. Versión gallega del siglo XIV (Edición, introducción lingüística, notas y vocabulario)*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Marullo, T. (1934), «Osservazioni sulle Cantigas di Alfonso X e sui Miracoli di Gautier de Coinci», *Archivum Romanicum*, 18, pp. 495-539.
- Mattoso, J. (1986), «La difusión de la mentalidad vasallática en el lenguaje cotidiano», *Studia historica. Historia medieval*, IV, 2, pp. 171-183.
- (1988), *Identificação de um País. Ensaio sobre as origens de Portugal. 1096-1325*, 3.^a ed., Lisboa: Estampa.
- Mattoso, J. – A. de Sousa (1993), *A Monarquía feudal (1096-1480)*, Lisboa: Estampa.
- McCormick, A. (1995), «'Querer bem sofrer'. A poética da dor nalgumas cantigas galego-portuguesas», *Lucero: A Journal of Iberian and Latin American*, 6, pp. 19-27.
- MedDB = *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia [en liña: <http://www.cirp.gal/meddb>].
- Méndez Ferrín, X. L. (1966), *O cancionero de Pero Meogo*, Vigo: Galaxia.
- Meneghetti, M. L. (1993), «Una serrana per Marcabru?», in *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 187-198.
- (1999), «La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari», *Critica del testo*, II/1, pp. 119-40.
- (2000), «Bembo, Equicola e i trovatori», in S. Morgana – M. Piotti – M. Prada (a cura di), *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000)*, Milano: Università di Milano, pp. 23-35.
- (2003), «Parodia e auto-parodia. Il caso Conon de Béthune (R 1325)», in J. C. Mühlethaler – A. Corbellari – B. Wahlen (eds.), *Formes de la critique: Parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris: Honoré Champion, pp. 69-85.
- Menéndez Pidal, R. (1957), *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Mengaldo, P. V. (a cura di) (1979), «Dante Alighieri. De vulgari eloquentia», in P. V. Mengaldo (a cura di), *Dante Alighieri. Opere minori*, t. II, Milano-Napoli: Ricciardi, pp. 3-237.

- Mercati, G. (1937), «Il soggiorno del Virgilio mediceo a Roma», in G. Mercati, *Opere minori*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, vol. iv, pp. 524-545.
- Meslin, M. (1987), «Le merveilleux, l'imaginaire et le divin», in J. Frölich (ed.), *Colloque international et interdisciplinaire sur les dimensions du merveilleux (Oslo, 23-28 juin 1986)*, Oslo: Universitetet i Oslo, vol. 1, pp. 27-33.
- Mettmann, W. (1987), «Algunas observaciones sobre la génesis de la colección de las *Cantigas de Santa Maria* y sobre el problema del autor», in I. J. Katz et al. (eds.), *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetics. Proceedings of the International Symposium on the CSM of Alfonso x el Sabio (1221-1284), in Commemoration of its 700th Anniversary Year-1984*, Madison: Madison University, pp. 355-366.
- (1991), «Os Miracles de Gautier de Coinci como fonte das Cantigas de Santa Maria», in D. Ramada Curto (ed.), *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: DIFEL, pp. 79-84.
- Mettmann, W. (ed.) (1959-1972), Alfonso x el Sabio. *Cantigas de Santa Maria*, 4 vols. Coimbra: Universidade de Coimbra [reimpr. (1981), 2 vols., Vigo: Xerais].
- (ed.) (1986-1989), Alfonso x el Sabio. *Cantigas de Santa María*, 3 vols., Madrid: Castalia.
- Michaëlis de Vasconcellos, C. (1921), «Glossário do Cancioneiro da Ajuda», *Revista Lusitana*, 23, V-XII, 1-95.
- (2004), «O processo da ama», in Y. Frateschi Vieira et al. (eds.), *Glossas marginais ao Cancioneiro medieval galego-português*, Coimbra: Universidade, pp. 29-108.
- (1969) «A propósito de Martim Codax e das suas cantigas de amor», in C. Michaëlis de Vasconcelos, *Dispersos originais portugueses*, Lisboa: Occidente, pp. 84-95.
- Michaëlis de Vasconcellos, C. (ed.) (1904), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemeyer [reimpr. (1980), Hildesheim: Georg Olms; reprod. anastática, (1966), Torino: Bottega d'Erasmus; reimpr. (1990), Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda].
- Michellini Tocci, L. (1972), «Dei libri a stampa appartenuti al Colocci», in *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci (Iesi, 13-14 settembre 1969)*, Iesi: Amministrazione Comunale, pp. 77-96.
- Milà i Fontanals, M., (1889), *De los trovadores en España: estudio de poesía y lengua provenzal*, Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer [reimpr. (1966), *De los trovadores en España*, in C. Martínez – F. R. Manrique (eds.), Milà y Fontanals. *Obras completas del autor*, Barcelona: CSIC, t. II].
- Minella, A.-G. (2007), *Leonor de Aquitania: una figura de leyenda en la época de las cruzadas y los trovadores*, Madrid: La Esfera de los libros.

- Miranda, J. C. Ribeiro (1985), «O discurso poético de Bernal de Bonaval», *Revista da Faculdade de Letras*, 11, pp. 105-131.
- (1997a), «João Soares de Paiva: Perfil histórico do primeiro trovador em galego-português», in *Actas do II Congresso Histórico de Guimarães. D. Afonso Henriques e a sua época*, vol. v, Guimarães: Câmara Municipal, pp. 5-16.
- (1997b), «João Soares de Paiva e o Rei de Navarra. Para a leitura do cantar ‘Ora faz ost’o senhor de Navarra’», in A. M. Brito *et al.* (eds.), *Sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*, Porto: Campo das Letras, pp. 321-329.
- (1998), «Le surgissement de la culture troubadouresque dans l’Occident de la Péninsule Ibérique: les genres, les thèmes et les formes», in A. Toubert (ed.), *Le rayonnement des troubadours. Actes du Colloque de l’Association Internationale d’Études Occitanes*, Amsterdam: Rodopi, pp. 97-105.
- (2004), *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto: Guarecer.
- (2010), «Cantar ou cantiga? Sobre a designação genérica da poesia galego-portuguesa», in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 161-180.
- Mocan, M. (2004), *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale ‘cossirar’*, Roma: Bagatto.
- Mölk, U. – F. Wolfzettel (1972), *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München: Wilhem Fink.
- Monaci, E. (1875), *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle: Max Niemeyer.
- Monteagudo, H. (1998), «Cantores de santuario, cantares de romaría», in *O mar das cantigas. Actas do Congreso* [celebrado na Illa de San Simón (maio, 1998)], Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 99-127.
- (2004), «O Camiño, as linguas e a emerxencia do galego», *Grial*, 161, pp. 52-61.
- (2008), *Letras primeiras. O Foral do Burgo de Caldelas, os primordios da lírica trobadoresca e a emerxencia do galego escrito*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- (2013), «Nas orixes da lírica trobadoresca galego-portuguesa», in F. López Alsina *et al.* (eds.), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 388-437.
- (2014), *A nobreza miñota e a lírica trobadoresca na Galicia da primeira metade do século XIII*, Noia: Toxosoutos.
- Monteagudo, H. (ed.) (1998), Martín Códax. *Cantigas*, Vigo: Galaxia.
- Montero Santalha, J.-M. (1992) «A cantiga *Dissérom-m’hoj’ ai amiga, que nom* (Bc 838, V [424]), de Paai Gómez Charinho (+ ca. 1295), e a expressom jogar bem/ mal (a alguém)», *Agália*, 29, pp. 1-43.

- (2000), *As Rimas da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise* [tese de doutoramento inédita], A Coruña: Universidade da Coruña.
- Monteverdi, A. (1952), *Manuale di avviamento agli studi romanzi*, Milano: Vallardi.
- Montoya Martínez, J. (1974), «El milagro de Teófilo en Coinci, Berceo y Alfonso x», *Berceo*, 87, pp. 151-184.
- (1981), *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Granada: Universidad de Granada.
- (1986), «El código de Florencia: una nueva hipótesis de trabajo», *Romance Quaterly*, 33, pp. 323-329.
- (1988), «El ms 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid: ¿un texto más próximo a Berceo?», in V. Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985)*, Barcelona: PPU, pp. 445-451.
- (1989), «'Razon', 'refán', 'estribillo' en las CSM», *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, 1, pp. 31-70.
- (1991), *O cancionero marial de Afonso x, o Sabio*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (1999-2000), «Los Loores y la teología mariana del tiempo», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 11/12, pp. 15-27.
- Montoya Martínez, J. (ed.) (1986), Gonzalo de Berceo. *El libro de los Milagros de Nuestra Señora*, Granada: Universidad de Granada.
- Montoya Martínez, J. – A. Domínguez Rodríguez (coords.) (1999), *El Scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las «Cantigas de Santa Maria»*, Madrid: Editorial Complutense.
- Montoya Martínez, J. – I. de Riquer (1998), *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid: UNED.
- Mouzat, J. (1965), *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris: Nizet.
- Moxó, S. de (2000), *Feudalismo, señorío y nobleza en la Castilla medieval*, Madrid: Real Academia de la Historia.
- Musi, A. (2007), *Il feudalesimo nella Europa moderna*, Bologna: Il Mulino.
- Mussons, A. M. (1991a), «La expresión de la locura en la lírica medieval. Sandeu, sandío y sandia», *Verba*, 18, pp. 589-598.
- (1991b), «Locura y desmesura de la lírica provenzal a la gallego-portuguesa», *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 163-183.
- (2010), «Traducir a los trovadores provenzales», in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 111-122.
- Nascimento, A. A. (1979), «Um 'Mariale' Alcobacense», *Didaskalia*, 9, pp. 339-412.

- (1981), «Testemunho Alcobacense de fonte latina dos Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo», *Revista da Biblioteca Nacional (Lisboa)*, 1, pp. 41-43.
- (1982), «Três notas alcobacenses: Um código perdido; um livro de milagres; concordâncias bíblicas», *Didaskalia*, 12, pp. 185-195.
- (1991), «Selectividade e estrutura nas colecções de Milagres medievais: o Alc. 39 da BN de Lisboa e as *Cantigas de Santa Maria*», in J. M. Lucía Megías – P. García Alonso – C. Martín Daza (coords.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, 1987)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, vol. II, pp. 587-596.
- (1993), «Milagres medievais», in G. Lanciani – G. Tavani (eds.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 459-461.
- Nolhac, P. de (1887), *La bibliothèque de Fulvio Orsini, contribution à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris: F. Vieweg [reimpr. (1976), Genève – Paris: Slatkine – Honoré Champion].
- Nunes, J. J. (1926-1928), *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 3 vols., Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra [reimpr. (1971), New York: Kraus Reprint].
- (1931), «Cantigas de Martim Codax, presumido jogral do século XIII», *Revista Lusitana*, 29, pp. 5-32.
- (ed.) (1932), *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra [reimpr. (1971), New York: Kraus Reprint; (1972), Lisboa: Centro do Livro Brasileiro; (1973), Lisboa: Centro do Livro Brasileiro].
- Nunes, J. J. (ed.) (1975), *Compendio de Gramática Histórica Portuguesa*, 8.^a ed., Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Oliveira, A. Resende de (1988), «Do Cancioneiro da Ajuda ao *Livro das Cantigas* do conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de ω», *Revista de História das Ideias*, 10, pp. 691-751.
- (1989), «A Galiza e a cultura trovadoresca peninsular», *Revista de História das Ideias*, 11, pp. 7-36.
- (1993), «A caminho da Galiza. Sobre as primeiras composições em galego-português», in *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congresso celebrado em Santiago de Compostela entre os dias 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 249-261.
- (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri.
- (1995), *Trovadores e xogrades: contexto histórico*, Vigo: Xerais.
- (1997), «História de uma desposseção. A nobreza e os primeiros textos em galego-português», *Revista de História das Ideias*, 19, pp. 105-136.

- (1998a), «Galicia trobadoresca», *Anuario de Estudios literarios galegos*, pp. 207-229.
- (1998b), «Le surgissement de la culture troubadouresque dans l'Occident de la Péninsule Ibérique (I). Compositeurs et cours», in A. Tauber (ed.), *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AIEO, Association Internationale d'Etudes Occitanes, Amsterdam, 16-18 Octobre 1995*, Amsterdam – Atlanta: Editions Rodopi, pp. 85-95.
- (2010), «D. Afonso x, infante e trovador. II. A produción trovadoresca», *La parola del testo*, XIV, pp. 7-19.
- Oroz Arizcuren, F. (1972), *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- Ortony, A. – G. L. Clore – M. A. Foss (1987), «The referential structure of the affective lexicon», in *Cognitive Science*, 11, pp. 341-364.
- Oviedo y Arce, E. (1916-1917), «El genuino “Martin Codax”, trovador gallego del siglo XIII», *Boletín de la Real Academia Gallega*, 109, pp. 1-16; 111, pp. 57-73; 112, pp. 89-104; 113, pp. 121-135; 114, pp. 153-162 117, pp. 233-257.
- Owen, D. D. R. (1994), *Eleanor of Aquitaine: queen and legend*, Oxford: Blacwell.
- Paden, W. D. (1998), «Contrafacture between occitan and galician-portuguese», *La Corónica*, 26, pp. 49-63.
- Pallares, M. C. – E. Portela (1993), *De Galicia en la Edad Media: sociedad, espacio y poder*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Paradisi, G. (2014), «Materiali per una ricerca su Petrarca e le emozioni (“spes seu cupiditas”, “gaudium”, “metus” e “dolor”)», in P. Canettieri – A. Punzi (a cura di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma: Viella, vol. II, pp. 1239-1261.
- Paredes, J. (2001), *El cancionero profano de Alfonso x el Sabio*, L'Aquila: Japadre [2.^a ed. (2010), Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela].
- (2009), «Formas y procedimientos paródicos: el escarnio de amigo», *Cultura Neolatina*, 69, pp. 315-327.
- (2010), «Vocabulario y especificidad genérica: en torno a la cantiga de escarnio y maldecir», in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 123-134.
- Parker, K. M. (1958), *Vocabulario de la Crónica Troyana (manuscrito gallego del siglo XIV n° 10.233 Bib. Nac. Madrid)*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Parkinson, S. (1988), «The First Reorganization of the *Cantigas de Santa Maria*», *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, I (2), 91-97.
- Pasero, N. (1973), *Guglielmo IX, Poesie*, Modena: STEM – Mucchi.
- (2003), «Satira, parodia e autoparodia: elementi per una discussione (in particolare su Guido Cavalcanti e Adam de la Halle)», in J. C. Mühlethaler – A.

- Corbellari – B. Wahlen (eds.), *Formes de la critique: Parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris: Honoré Champion, pp. 24-44.
- Patch, H. R. (1983), *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pattison, W. T. (1952), *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Payen, Ch. (1980), *Le Prince d'Aquitaine: essai sur Guillaume IX, son oeuvre et son érotique*, Paris: Honoré Champion.
- Pedroni, M. – A. Stäuble (a cura di) (1999), *Il Genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini. Atti del convegno internazionale, Losanna, 13-15 novembre 1997*, Ravenna: Longo.
- Pedrosa, J. M. (1995), «Poesía trovadoresca de inspiración popular en el siglo XIII: Joan Airas de Santiago, Cielo d'Alcamo y el tópico folclórico románico de *El viajero enamorado*», in J. Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre – 1 de octubre de 1993)*, Granada: Universidad de Granada, vol. IV, pp. 17-27.
- Peláez, M. (1896-1897), «Bonifacio Calvo, trovatore genovese del XIII secolo», *Giornale storico della letteratura italiana*, 28, pp. 1-44; 29, pp. 318-367.
- Pellegrini, S. (1961), «Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X», *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 1, pp. 127-137.
- Pena, X. R. (1986), *Literatura galega medieval*, vol I: *A História*, Barcelona: Sotelo Blanco.
- Pensado Tomé, J. L. (1958), *Miragres de Santiago*, Madrid: CSIC.
- Peräkylä, A. – M.-L. Sorjonen (2012), *Emotion in interaction*, Oxford: Oxford University Press.
- Pérez Barcala, G. (2000), «Aspectos fonéticos y léxicos de las anotaciones de Angelo Colocci en el libro di poeti limosini», *Critica del testo*, III/3, pp. 947-980.
- (2002), «Tipoloxía da palabra-rima galego-portuguesa», in J. Casas Rigall – E. M. Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 93-108.
- (2004), «Ay lume d'estes olhos meus: o lume, a *descriptio amantium* e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 595-626.
- (2006), «*Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa», *Revista de Filología Española*, 86, n. 1, pp. 161-208.
- Pernoud, R. (1984), *Les saints au Moyen Âge. La sainteté d'hier est-elle pour aujourd'hui?*, Paris: Plon.

- Piccat, M. (1995), *Il canzoniere di Don Vasco Gil*, Bari: Adriatica.
- Pichel, A. (1987), *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica galego-portuguesa*, A Coruña: Diputación Provincial.
- Pillet, A. – H. Carstens (1933), *Bibliographie der Troubadours*, Halle: Max Niemeyer.
- Piñero Ramírez, P. M. (ed.) (1998), *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla: Universidad de Sevilla – Fundación Machado.
- Plantin, C. (2011), *Les bonnes raisons des émotions: principes et méthode pour l'étude du discours émotionné*, Bern: Peter Lang.
- Poirion, D. (1982), *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris: PUF.
- Poncelet, A. (1902), «Miraculorum B. V. Mariae quae saec. VI-XV Latine conscripta sunt Index postea perficiendus», *Analecta Bollandiana*, XXI, pp. 241-360.
- Poquet, abbé A., (ed.) (1857), *Les Miracles de la Sainte Vierge traduits et mis en vers par Gautier de Coincy*, Paris: Parmantier – Didron [reimpr. (1972), Genève: Slatkine].
- Portela, E. – M. C. Pallares (1994), «Aristocracia y sistema de parentesco en los siglos centrales de la Edad Media: el grupo de los Traba», in M. C. Pallares – E. Portela, *De Galicia en la Edad Media. Sociedad, espacio y poder*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 277-294.
- Pulsoni, C. (1992), «Luigi da Porto e Pietro Bembo: dal canzoniere provenzale *E all'antologia trobadorica bembiana*», *Cultura Neolatina*, LII, 3-4, pp. 323-351.
- (1997), «Per la fortuna del *De Vulgari Eloquentia* nel primo Cinquecento: Bembo e Barbieri», *Aevum. Rassegna di Scienze Storiche, Linguistiche e Filologiche*, 71, 3, pp. 631-650.
- (2003), «I versi provenzali della *Commedia* e le loro traduzioni antiche», *Romanica Vulgaria Quaderni*, 15, pp. 187-243.
- (2008), «Il *De vulgari eloquentia* tra Colocci e Bembo», in C. Bologna – M. Bernardi (eds.), *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 449-471.
- (2010), «Note su *sogliardo*», in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 151-160.
- Quint, A.-M. (1998), «O mar na lírica medieval galego-portuguesa», in *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, vol. III, Oxford – Coimbra: Lidel, pp. 1321-1330.
- Radding, Ch. M. (2000), «Il riconoscimento del miracolo nella società medievale: cultura ecclesiastica e cultura folklorica», in S. Boesch Gajano – M. Modica (a cura di), *Miracoli. Dai segni alla storia*, Roma: Viella, pp. 91-107.

- Ramos, M. A. (2010), «Vectores de circulación lingüística na poesía galego-portuguesa [A 126, B 1510]», in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 37-64.
- Raynouard, F.-J.-M (1928-1929), *Lexique roman, ou dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues*, 5 vols., Heidelberg: Carl Winter.
- Reckert, S. – H. Macedo (1976), *Do Cancioneiro de Amigo*, 2.^a ed., Lisboa: Assirio & Alvim.
- Recuero Astray, M. (1979), *Alfonso VII, emperador. El Imperio hispánico en el siglo XII*, León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro.
- Ribera, J. (1933), «Origen árabe de algunas voces románicas relacionadas con la música: “segrel, trovador”, etc.», *Revista da Universidade de Coimbra*, XI, pp. 646-657.
- Ricketts, P. (ed.) (2001-2005), *Concordances de l'occitan médiéval: COM*, Turnhout: Brepols [2 CD].
- Rieger, A. (2013), «Trobadors», in A. Montandon (dir.), *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Paris: Honoré Champion, pp. 1439-1455.
- Riquer, I. de (1993a), «Poemas catalanes con citas de trovadores provenzales y de poetas de otras lenguas», in *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 289-314.
- (1993b), «Romaria de donas: Une initiation bien singulière», in *Education, apprentissages, initiation au Moyen Âge, Actes du Première Colloque International de Montpellier Université Paul-Valéry, Novembre 1991*, Montpellier: CRISIMA, t. II, pp. 481-494.
- Riquer, M. de (1947), *Obras Completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- (1950), «El trovador Giraut del Luc y sus poesías contra Alfonso II de Aragón», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23/2, pp. 209-248.
- (1975), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona: Planeta.
- (1989), «El escondit provenzal y su pervivencia en la lírica románica», *Anthropos*, 12, pp. 71-81.
- Robinson, M. D. – E. R. Watkins – E. Harmon-Jones (eds.) (2013), *Handbook of cognition and emotion*, New York – London: Guilford Press.
- Rodiño Caramés, I. (1999), «Escarnio de amor. Caracterización y corpus», in S. Fortuño Llorens – T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 245-262.

- Rodón Binué, E. (1957), *El lenguaje técnico del feudalismo en el siglo XI en Cataluña*, Madrid: CSIC.
- Rodríguez Castaño, M. C. (1999), «A Palavra perdida, da teoria á práctica», in S. Fortuño Llorens – T. Martínez Romero (eds.), *Actas del VII Congr s de l'Associació Hisp nica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. III, pp. 263-285.
- Rodríguez, J. L. (1993), «A mulher nos cancioneiros. Notas para um anti-retrato descort s», in A. Marco (coord.), *Simp sio Internacional Muller e Cultura. Compostela, 27-29 de febreiro de 1992*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 43-67
- Rodríguez, J. L. (ed.) (1980), *El Cancionero de Joan Airas de Santiago*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Ron Fernández, X. X. (1993), «Os trobadores no tempo da frol», in *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 475-492.
- (1996), «Citar es crear. El arte de la cita en Airas Nunez», in C. Alvar – J. M. Lucía Megías, *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 487-500.
- (2002), «O gap na lírica galego-portuguesa:   unha proxecci  conceptual acertada?», in J. Casas Rigall – E. M. Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat: estudos sobre poesía hisp nica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 117-128.
- (2016), «Documentatio nomina tropatorum (I). Unha nova hipótese sobre o trobador Johan Nunez Camanez e sobre o apelido de Martin Codax», in E. Corral – E. Fidalgo – P. Lorenzo (eds.), *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 769-778.
- Roncaglia, A. (1950), «I due sirventesi di Marcabruno ad Alfonso VII», *Cultura Neolatina*, x, pp. 157-183.
- (1958), «Carestia», *Cultura Neolatina*, 18, pp. 121-137.
- (1967), *La generazione trobadorica del 1170*, Roma: De Santis.
- (1978a), «Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo», in *I cistercensi e il Lazio. Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Universit  di Roma (maggio 1977)*, Roma: Multigrafica, pp. 11-22.
- (1978b), «Sul “divorzio tra musica e poesia” nel Duecento italiano», in A. Ziino (a cura di), *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Atti del 3  Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena – Certaldo 19-22 giugno 1975)*, Certaldo: Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, vol. 4, pp. 365-397.

- (1982), «Le corti medievali», in A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana*, vol. I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino: Einaudi, pp. 33-147.
- (1984), «Ay flores, ay flores do verde pino», *Boletim de Filologia*, 29, pp. 1-9.
- Ronjat, J. (1937), *Grammaire istorique [sic] des parlers provençaux modernes*, Montpellier: Société des langues romanes.
- Rose, M. A. (1979), *Parody/Meta-fiction*, London: Croom Helm.
- (1995), *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rossell, A. (2001), «Las Cantigas de Santa María (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica», in M. J. Alonso García – M. L. Dañobeitia Fernández – A. R. Rubio Flores (eds.), *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación). Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, Granada: Universidad de Granada, pp. 403-412.
- Rossi, L. (1995), «Per l'interpretazione di *Cantarai d'aquestz trobadors*», in L. Rossi (a cura di), *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 65-111.
- (2010), «Cercamon et Saint-Jacques de Compostelle», in E. Corral (ed.), *In marsupiis peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media: actas del congreso internacional, Santiago de Compostela, 24-28 marzo 2008*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 325-354.
- Rossi, L. (ed.) (2009), *Cercamon. Oeuvre poétique*, Paris: Honoré Champion.
- Roventini, A. et al. (2003), «Italwordnet: building a large semantic database for the automatic treatment of italian», *Linguistica computazionale, Special Issue*, 18-19, pp. 745-791.
- Rozas, J. M. (ed.) (1986), *Gonzalo de Berceo. Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona: Plaza y Janés.
- Rufini, M. (1951), *Il trovatore Aimeric de Belenoi*, Torino: L'Aquila.
- Russo, M. (1993), «En gran coita vivo, señor (A68, B[181bis]; B1451, V1061: un caso nella lirica galego-portoghese di doppia tradizione e dubbia attribuzione?», in A. A. Nascimento – C. A. Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, vol. IV, pp. 139-145.
- Ruysschaert, J. (1985), «Fulvio Orsini et les élégiaques latins. Notes marginales à une bibliothèque du XVI^e s. et à une biographie du XIX^e», in R. Cardini et al. (a cura di), *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, Roma: s.n., pp. 675-684.
- (1987), «Fulvio Orsini, son père, ses prénoms et les Orsini de Mugnano», *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge – Temps Modernes*, 99/1, pp. 213-229.

- Saintyves, P. (1931), *En marge de la Légende Dorée. Songes, Miracles et Survivances. Essai sur la formation de quelques thèmes hagiographiques*, Paris: Nourry.
- Salazar y Acha, J. de, (1985), *Una familia de la Alta Edad Media: Los Velas y su Realidad Histórica*, Madrid: Asociación Española de Estudios Genealógicos y Heráldicos.
- (2000), *La Casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Salomon, R. C. (2007), *Ética emocional: una teoría de los sentimientos*, Barcelona: Paidós.
- Sánchez Ameijeiras, R. (2004), «Imaxes e teoría da imaxe nas *Cantigas de Santa Maria*», in E. Fidalgo (coord.), *As Cantigas de Santa María*, Vigo: Xerais, pp. 245-330.
- Sánchez Trigo, E. (1986), *Imagen de la mujer en la poesía provenzal. Formas de tratamiento y retrato físico en los trovadores* [memoria de licenciatura], Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (1991), *El retrato femenino en la lírica occitana: la dama cantada por los trovadores* [tese de doutoramento], Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Sangsue, D. (1994), *La parodie*, Paris: Hachette.
- (2007), *La relation parodique*, Paris: José Corti.
- Sarasa Sánchez, E. – E. Serrano Martín (eds.) (1993-1994), *Señorío y feudalismo en la Península Ibérica (ss. XII-XIX)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Saviotti, F. (2008), «Il viaggio del poeta e il viaggio del testo: per un approccio geografico a Raimbaut de Vaqueiras e alla sua tradizione manoscritta», *Moderna*, 10, 2, pp. 43-60.
- Schaffer, M. E. (1995), «Marginal Notes in the Toledo Manuscript of Afonso el Sabio's *Cantigas de Santa Maria*: Observations on Composition, Correction, Compilation and Performance», *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, 7, 65-84.
- (1999), «A Nexus between cantiga de amor and cantiga de santa Maria: the cantiga "de change"», *La Corónica*, 27, 2, pp. 37-60.
- Scherer, K. R. (2005), «What are emotions? And how can they be measured?», *Social Science Information*, 44/4, pp. 693-727.
- Schultz-Gora, O. (1898), *Le epistole del trovatore Rambaldo di Vaqueiras al marchese Bonifazio I di Monferrato*, Firenze: Sansoni.
- Segre, C. (1982), «Intertestuale – interdiscursivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», in C. Di Girolamo – I. Paccagnella (a cura di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo: Sellerio, pp. 15-28.
- (1984), «Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia», in C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino: Einaudi, pp. 103-118.

- (1993), «Gl'inserti popolareshi nella lirica e nel romanzo (sec. XIII) e la preistoria delle cantigas d'amigo», in *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 315-328.
- (1999), «Introducción», in C. Beretta (a cura di), *Miracoli della Vergine. Testi volgari medievali. Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo, Alfonso x el Sabio*, Torino: Einaudi, pp. VII-XX.
- Sigal, P. A. (1985), *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XI^e-XII^e siècle)*, Paris: CERF.
- Signori, G. (1996), «The Miracle Kitchen and its Ingredients. A methodical and critical approach to Marian Shrine Wonders (10th to 13th century)», *Hagiographica*, 3, pp. 277-303.
- Signorini, M. (2008), «Aspetti codicologici e paleografici della produzione di manoscritti in lingua provenzale (secc. XIII-XIV)», in G. Lachin – F. Zambon, F. (eds.), *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno internazionale (Venezia-Fondazione Cini, 28-31 ottobre 2004)*, Padova: Antenore, pp. 279-303.
- Silva Dias, A. E. da (1970), *Syntaxe histórica portuguesa*, Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Simonelli, M. (a cura di) (1966), Dante Alighieri. *Il convivio*, Bologna: Patron.
- Snow, J. T. (1999), «Alfonso x y las Cantigas: documento personal y poesía colectiva», in J. Montoya – A. Domínguez Rodríguez (eds.), *El Scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las Cantigas de Santa Maria*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 159-172.
- Sodré, P. R. (2005), «As cantigas de madre galego-portuguesas», in C. M. Telles – R. B. de Souza (eds.), *Anais do V Encontro Internacional de Estudos Medievais (2 a 4 de julho de 2003)*, Salvador: Quarteto, pp. 122-130.
- (2008), *Cantigas de madre galego-portuguesas. Estudo de xéneros das cantigas líricas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Solimena, A. (1980), *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma: Società Filologica Romana.
- Souto Cabo, J. A. (1986), «A natureza e o sujeito na poesia trovadoresca provençal. Paralelismos e divergências na lírica galego-portuguesa», *Agália*, 8, pp. 385-408.
- (2004), «Airas Fernandes Carpancho e Nuno Eanes de Cêrcio», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois. Actas do congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 473-483.
- (2006), «Pedro Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa», *Revista de Literatura Medieval*, 18, pp. 225-248.

- (2011), «A emergência da lírica galego-portuguesa e os primeiros trovadores», *A trabe de ouro*, pp. 367-392.
- (2012a), «*En Santiago, seend'albergado en mia pousada*. Nótulas trovadorescas compostelanas», *Verba*, 39, pp. 273-298.
- (2012b), «*In capella domini regis, in ulixbona* e outras nótulas trovadorescas», in A. L. Baquero Escudero (ed.), *Estudios de literatura medieval. 25 años de la AHLM. Actas del XIV Congreso internacional de la AHLM (Murcia, 2011)*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 777-784.
- (2012c), *Os cavaleiros que fezeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Universidade Federal Fluminense, Niterói – Rio de Janeiro.
- (2016), «*En cas da Ifante*. Figuras femininas no patrocínio da lírica galego-portuguesa (I)», in E. Corral – E. Fidalgo – P. Lorenzo (eds.), *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 857-870.
- (2018), «*Et de dona Guiomar nascio don Rodrigo Diaz de los Cameros*. Figuras femininas no patrocínio da lírica galego-portuguesa (II)», in E. Corral (ed.), *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*, Berlin – Boston: De Gruyter, pp. 9-32.
- Souto Cabo, J. A. – Y. Frateschi Vieira (2002), «Airas Fernandes, dito Carpancho, trovador compostelano», *Estudos Portugueses e Africanos*, 40, pp. 7-61.
- (2004), «Para um novo enquadramento histórico-literário de Airas Fernandes, dito 'Carpancho'», *Revista de Literatura Medieval*, XVI/1, pp. 221-277.
- Spaggiari, B. (1980), «Il Canzoniere di Martim Codax», *Studi Medievali*, 21, 1, pp. 367-409.
- Spampinato Beretta, M. (a cura di) (1987), Fernan Garcia Esgaravunha. *Canzoniere*, Napoli: Liguori.
- Spina, S. (1996), *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Spitzer, L. (1954), «Segrel», *Revista de Filología Española*, 38, pp. 270-272.
- Stegagno Picchio, L. (1975) «O papagaio e a pastora: filtros de hoje para textos medievais», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 9, pp. 3-41 [reimpr. (1979) in L. Stegagno Picchio, *A lição do texto. Filologia e Literatura. I. Idade Média. Vol. 20*, Lisboa: Edições 70, pp. 27-66].
- Stegagno Picchio, L. (a cura di) (1968), Martin Moya. *Le poesie*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Stempel, A. (ed.) (1916), *Giraut de Salignac, ein provenzalischer Trobador*, Leipzig: August Hofmann.
- Tavani, G. (1967a), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

- (1967b), «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina*, xxvii: pp. 41-94 [(1968), «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», in A. Quilis (ed.), *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas (Madrid 1965)*, Madrid: CSIC, vol. II, pp. 1003-1016].
- (1969), *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica: problemi della lirica galego-portoghese*, Roma: Ateneo.
- (1973), «Parallelismo e iterazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza», *Cultura Neolatina*, 33 pp. 9-32.
- (1979), «A proposito della tradizione manoscritta della lirica galegoportoghese», *Medioevo Romano* VI, 2-3, pp. 372-374.
- (1980), «*Les genres lyriques*», in E. Köhler (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II/1, fasc.6; «La lyrique galicienne-portugaise (partie documentaire)», vol. II/1 i, fasc. 8, Heidelberg: Carl Winter [reimpr. (1981b), *La poesia lirica galego-portoghese*, L'Aquila: Japadre Editore; (1986a), *A poesia lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia; (1990), *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Comunicação].
- (1981a), *Il mistilinguismo letterario romanzo tra XII e XVI secolo*, L'Aquila: Japadre Editore.
- (1986b), «Filologia e crítica textual na edição das cantigas medievais», in E. Asensio (ed.), *Critique textuelle portugaise. Actes du colloque. Paris, 20-24 octobre 1981*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 20-39.
- (1986-1987), «Accordi e disaccordi sul discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras», *Romanica Vulgaria Quaderni. Studi provenzali e francesi*, 10-11, pp. 5-44.
- (1988), *Ensaio Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1988b), «Entre ler e lez», in G. Tavani, *Ensaio Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 361-376.
- (1989), «Il cammino di Santiago nella genesi della poesia medievale galega», in G. Bellini (a cura di), *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, Roma: Bulzoni, pp. 233-239.
- (1992), *A poesia de Airas Nunez*, Vigo: Galaxia.
- (1999a), *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-simile*, Lisboa: Edições Colibri.
- (1999b), «A proposito di alcune pubblicazioni recenti sulla lirica galego-portoghese», *Critica del testo*, II/3, pp. 975-984.
- (1999c), «Ancora sulla tradizione della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)», *Rassegna Iberistica* 65, pp. 3-12.
- (2000), «Eterotopie ed eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesi», *Estudis Romànics*, 22, pp. 139-153.

- (2002), *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- (2008), «Raimbaut de Vaqueiras (?). *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392. 5a)», *Lecturae tropatorum*, 1 [en liña: <http://www.lt.unina.it/Tavani-2008.pdf>].
- Tavani, G. (ed.) (1964), Lourenço. *Poesie e tenzoni*, Modena: Società Tipografica Editrice Modenese.
- Tavani, G. (a cura di) (1999), Raimon Vidal. *Il Castia-Gilos e i testi lirici*, Milano – Trento: Luni.
- Torres Sevilla, M. (1999), *Linajes nobiliarios en León y Castilla (Siglos IX-XIII)*, Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Turner, J. H. (2007), *Human emotions: a sociological theory*, London – New York: Routledge.
- Tyssens, M. (1993), «Cantigas d'amigo et chansons de femme», in *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 329-347.
- (2000), «Réflexions sur la chanson de femme», in M. Freixas – S. Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria – Año Jubilar Lebaniego – Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. I, pp. 95-114.
- Ubal dini, F. (1969), *Vita di Mons. Angelo Colocci. Edizione del testo originale italiano (Barb. Lat. 4882)*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Valdeón Baroque, J. (1989), *Feudalismo y consolidación de los pueblos hispánicos (siglos XI-XV)*, Barcelona: Labor.
- (2005), *El feudalismo*, Madrid: Alba.
- Valitutti, A. – C. Strapparava – O. Stock (2004), «Developing Affective Lexical Resources», *Psychology Journal*, 1/2, pp. 61-83.
- Vallín, G. (1993), «Pay Soarez de Taveirós y la corte del Conde de Traba», in *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 521-531.
- (1995), *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós. Estudio histórico y edición*, Barcelona: Facultad de Letras – Universidad Autónoma de Barcelona [reimpr. (1996), Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá].
- (1996), «Las cantigas del sisón», in C. Alvar – J. M. Lucía Megías (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 521-530.
- (1997), «Escarnho d'amor», *Medioevo Romanzo*, 21, pp. 132-146.

- (1998), «Variaciones sobre el alba: a propósito de algunas cantigas gallego-portuguesas», in *O mar das cantigas. Actas do Congreso* [celebrado na Illa de San Simón (maio, 1998)], Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 329-344.
- Vaquero, M. (1997), «*E dest'un mui gran miragre vos contarei que oy*. Oralidad y textualidad en las *Cantigas de Santa María*», in B. Fernández Salgado (ed.), *Proceedings of the 4th International Conference on Galician Studies (University of Oxford, 1994)*, Oxford: University of Oxford, pp. 55-69.
- Vázquez Pacho, M. C. (1999), «A sanha nas cantigas de amigo», in S. Fortuño Llorens – T. Martínez Romero (eds.), *Actas del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. III, pp. 471-487.
- Verseuil, J. (1991), *Aliénor d'Aquitaine et les siens*, Paris: Criterion.
- Vieira, Y. Frateschi (1997), «Joam Soarez Coelho e a moda popularizante nas cantigas de amigo», in J. M. Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la AHLM (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, vol. I, pp. 629-638.
- (1999), *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- (2010), «Os olhos e o coração na lírica galego-portuguesa» in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 193-208.
- Vilar, P. et al. (1985), *El feudalismo*, Madrid: Sarpe.
- Viscardi, A. – C. Cremonesi (a cura di) (1965), *Florilegio trobadorico*, Varese – Milano: Cisalpino.
- Wallensköld, A. (ed.) (1921), *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris: Honoré Champion.
- (ed.) (1925), *Les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Paris: Honoré Champion.
- Ward, B. (1987), *Miracles and the medieval mind: theory, record and event 1000-1215*, Aldershot: Scolar Press.
- (1995), *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge. XXV^e Congrès de la SHMES (Orléans, juin 1994)*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- Warner, M. (1991), *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid: Taurus.
- Wartburg, W. von – S. Ullmann (1969), *Problèmes et méthodes de la linguistique*, 3.^a ed., Paris: PUF.
- Wilce, J. M. (2009), *Language and emotion*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, E. B. (1975), *Do latim ao português*, 3.^a ed., Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

- Wilson, E. M. (1977), «Albas y alboradas en la Península», in E. M. Wilson, *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona: Ariel, pp. 55-105.
- Wunderli, P. (1991), «Réflexions sur le système des genres lyriques en ancien occitan», in *Mélanges de langue et littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers: Université de Poitiers (CÉSCM), pp. 599-615.
- Zinelli, F. (2002), «Gustav Gröber e i libri dei trovatori», *Studi Mediolatini e Volgari*, 48, pp. 253-254.
- Zuferey, F. (1974), « À propos de l'attribution de la pièce "[O]i, altas undas" (PC 392, 5a) », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 90, pp. 494-496
- (1991), «À propos du chansonnier provençal M», in M. Tyssens (coord.), *Lyrique Romane Médiévale. La tradition des chansonniers (Actes du Colloque de Liège, 1989)*, Liège: Université de Liège, pp. 221-243.
- Zumthor, P. (1973), *Semiologia e poetica medievale*, Milano: Feltrinelli.

